

المكتبة الثقافية

١١٤

الشعر بين الجمود والتطور

الأستاذ العروضي الوكيل



الساقية وأدبيات العلوم  
المؤسسة  
المصردية  
العامة  
للتأليف والترجمة  
والطباعة والنشر

أول أغسطس ١٩٦٤



المكتبة الثقافية

١١٤

# الشعراء الجمود والنثور

الأستاذ العوضي التركيل



الثقافة والإرشاد القومي  
المؤسسة  
المصرية  
العامة  
للتاتلفظ والترجمة  
والطباعة والنشر

اول اغسطس ١٩٦٤

توزيع



١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة  
ت ٧٧٧٤١ — ٥٥٠٣٢

## مقدمة

على الباخرة العربية الأنبقة عابدة ٣ ، وفوق عباب البحر الأهر أكتب هذا الكتاب وهي صدفة لطيفة أن يؤلف كتاب على بحر ، وهو عن الشعر بين التزام البحرور وتركها ثم يؤلف ونحن على مقربة من الجزيرة العربية التي ارتفع في أجواها أول صوت هتف بالشعر العربي منذ عدة قرون .

والحق أن سير الباخرة بين العجلة والبطء وبين الميل والاعتدال قد صور لي ، من حيث كنت ألاحظ أو لا ألاحظ ، توع بحور الشعر العربي بين سرعة الوسيقى وبطئها وطولها وابساطتها أو قصرها ولم يجازها .

وقد راودت نفسي فكرة هذا الكتاب منذ مدة وكانت تصرفني عنه صوارف شتى وتدافعنى دونه شواغل العمل ، ومطالب الرزق ، حتى أذن الله لي برحلة بحرية على الباخرة عابدة ، صحبتني فيها الكتب والمجلات وللرائع التي استطعت أن

أحلها فتمكنت من إلقاء غرضي في التاليف والكتابة وأن أمضى  
فيها كنت أفكّر فيه.

وموضوع هذا الكتاب دراسة موجزة - ما أمكن الإيجاز -  
لوجهة نظر أصحاب الاتجاه المُسُودي في الشعر ، وأولئك الذين  
اعتزلوا العمود ، في عرض ليس فيه تهذيف ولا ميل ، ولا تفضيل  
لرأى على رأى من غير موجب لهذا التفضيل .

وقد اخترنا في هذا للقام الرأى الذي يمثله أصحاب مدرسة  
الديوان العقاد وشكري ولمازني ، ومن والام ، وإن كانت هناك  
مدارس ومذاهب أخرى تدعو إلى رعاية الوزن والقافية  
وتتشبث بهما ، لأن رأيهم لم ينافسونا في أحد من سبقهم أو تلامي  
من أصحاب الرأى في الشعر عدا أصحاب الجديد الذين تشعبت  
آراؤهم أودية ، فمن داع إلى الحرية مطلق الحرية ، فلا وزن  
ولا قافية ، ومن داع إلى الوقوف في عدوة الطريق ، وفي  
الأعراف بين المتسكين بموسيقى الوزن والقافية والقائلين بتركها  
على الإطلاق .

وقد سهل على المهمة أن وجدت محففاً تفتح صدورها لأصحاب  
الجديد وتنشر في احتفاء تاج قرائحهم وتکاد توصد لها حمادون  
ذلك من آفانين الشعر فاستظهرت ما فيها من قصائد وبحوث

ودراسات وكانت هذه الصحف — في الحق — عوناً لمى على  
استجلاء صورة صحيحة للشعر من وجهة نظر أصحاب الجديد.

ولا جدال في أن دراسة رأى الفائلين بالتزام وزن الشعر  
وقايفته يكملها دراسة مبادئ<sup>٩</sup> من العروض والقوافي ، وقد قلت  
بما فرضه على البحث من ذلك مختصرًا موجزاً ، مبتعداً كل البعد  
عما لا يتصل بالموضوع من مباحث العروض والقايفية .

والله الموفق ۹

## العرضي الوكيل

راس بناس البحر الأحمر  
في ١٥ ديسمبر ١٩٦٣



# مفهوم الشعر

ما الشعر .. ؟

أهو الكلام الموزون المقفى .. ؟

كلا ، فهذا تعريف غير مانع كما يقول المناطقة لأنه يدخل في الشعر ما ليس منه ، كالكلام الذي لا يتضمن معنى على الاطلاق مع اتزانه وتقفيته ، وكالكلام الذي يكون موزونا ومقفى ويتضمن قواعدها وأصولا سبكت في الوزن لضبطها وتسهل حفظها كالقافية ابن مالك وما جرى مجريها .

وهو تعريف في رأى آخرين ، غير جائع لأنه لا يدخل الشعر الحر المطلق من قيود الأوزان والقوافي .

والحق أن هذا مفهوم عروضي للشعر لأنه يتناول جانب الشكل ولا يتحدث عن المضمون ، مع أن المضمون هو روح الشعر ، وأهم جانب من جوانبه .

على أن هذا التعريف — مهما يكن شأنه — يلفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضروريا ولازما للشعر ، هو ركن الموسيقى التي تتمثل في الأوزان من

ناحية وفي القوافي من ناحية أخرى ، فهو بهذه المثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء .

ولا خلاف على أن الشعر لون من الأدب يتصل بالعاطفة والشعور والخيال أكثر من اتصاله بالعقل والتفكير .

وقد جاء القرن العشرون والشعر العربي رهن بالتقليد الذي ران على ألفاظه ومعانيه ، تقليد القدامى والتزام طرائقهم وأساليبهم وحتى ألفاظهم ومعانيهم ، فكان الشاعر قبل نحو خمسين سنة أو تزيد لا يجد شاعراً إلا إذا اتخذ لنفسه سبيلاً من سبل القدماء ، ثم سار فيها بالمعارضة أحياناً والاحتذاء أحياناً ، أو بالتشطير والتخييس وما شابههما ، حتى أوشك أن تتجدد قوالب القول وتقف أنماط الأساليب عند الحد الذي أوقفها عنده عمالة الشعر على مدار خمسة عشر قرناً من الزمان أو تزيد .

ومن جنائية ذلك على الشعر أن ركبت المعاني والأفكار فلا سبيل إلى خلق أو ابتكار أو تجديد ، وجري الشعر في مدار المدح والرثاء والتهانى والإخوانيات ، ولا يعني هذا أن معالم الشعر الصحيح قد انطمست منذ العصر العباسي فلا نور ولا مسنة تدل على نور ، ففي ظلمات تلك العصور ظهرت نجوم متألقة صادقة الحس والتعبير بالقدر الذي ممحت به ظروف عصرها

وظل الحال على ذلك حتى رد البارودى إلى الشعر بعض شبابه ، وسرت فيه أصداء الفحولة والجزالة العباسية ، ثم قامت مدرسة الديوان في العقد الأول من هذا القرن ، ومثلها الأستاذ عباس محمود العقاد ، وصاحباه عبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني .

وقال الناس عن تلك المدرسة إنها دعت إلى مذهب جديد في الشعر بينما هي لم تدع إلا إلى تصحيح مقاييسه ، لبيان صحيحة من زيفه ولم تهدر القديم كله ولا دعت إلى إلغائه وطرحه من ديوان الشعر العربي ولكنها حددت مفهوماً للشعر ثم أخذت في تطبيقه على قديم الشعر وحديثه على السواء وجاءت دواوين زعماء تلك المدرسة مصداقاً لدعوتهم ونماذج عملية لما نادوا به ، وتطبيقاً لما قرروه من النظريات ، وقد اتخذ الشعر لديهم مفهوماً واضحاً مجدداً ، سواه في شكله أو مضمونه ، وهي الناس كل معتقد لهذا المذهب مجدداً بعد أن حموا المذهب نفسه « التجديد » .

وقامت بين الديوانين وغيرهم معارك اتسمت بالعنف أحياناً وباللين أحياناً أخرى حتى أوشك الأمر أن يستقر لدعوتهم بعد أن انصرم نحو الثلث من هذا القرن .

وظل الأمر على هذه الحال حتى قامت دعوة أخرى خلال

الحرب العالمية الأخيرة وبعدها، وكان أن دعت إلى تغيير أساسى في الشعر ، شكله ومضمونه ومدى الشعر الذي يصح استجابة لهذه الدعوة بالشعر « الجديد » ولزالت أصحابه تسمية « أصحاب الجديد » تميزاً لهم عن المجددين من أصحاب مدرسة الديوان ومربيها . وقام بين المذهبين — التجديد والجديد — صراع اشتد حيناً وخف أحياناً، وقع البقاء من أصحاب المذهب الأقدم وهو مذهب ما قبل مدرسة الديوان بالانفصال إلى رأى مدرسة الديوان في الصراع ، لأن ظاهره يدور حول الشكل الشعري بين التزام حمود الشعر والانصراف عنه ، مع أن لهذا الخلاف جوانب أخرى أعمق وأبعد مدى من هذا الخلاف الشكلي ، ومن المقيد في هذا البحث الموجز أن نعرض رأى كل من الجانبين في حقيقة الشعر ومفهومه ورهاية قواعد الوزن والقافية فيه .

### مفهوم الشعر عند أصحاب مدرسة الديوان :

في العشرينات من هذا القرن اكتمل عقد الثالوث الأدبي الذي ضم العقاد وشكري والمازني وقبلئذ كان العقاد يهاجم الجمود في الشعر في يوميات أشار الأستاذ المازني في بعض مقالاته إليها وصدر ديوان شكري الأول في العقد الأول من القرن متزماً

النهاج الذى دعا إليه العقاد ، من ضمنا إلى العقاد في الدعوة إليه . ولحق المازنى بهذا الركب الأدبى الزاحف ، وأنشأ ثلاثة يكتبون مقالات وينظمون أشعاراً ، ويحددون بهذه وتلك مفاهيم للشعر لم يكن يعرفها الناس حينئذ ، ثم جعوا أنفسهم وأصدروا في أوائل سنة ١٩٢١ كتاباً في النقد اسمه «الديوان» الذى صار علماً تنسب مدرستهم إليه .

ومن حق الباحث ألا يقصر بحثه على مقالاتهم وكتبهم النثرية ، فإن أشعارهم كانت — كما قلنا آها — بمثابة التطبيق العملى لدعوتهم وفيها يلى نورد بعض ما قالوه في تعريف الشعر والحديث عن مفهومه .

يقول العقاد :

«إن من أراد أن يحصر الشعر في تعريف محدود لكنه أراد أن يحصر الحياة نفسها في تعريف محدود ، فالشاعر لا يبني أن يتقييد إلا بطلب واحد ، يطوى فيه جميع المطالب وهو «التبير الجميل عن الشعور الصادق» وكل ما دخل في هذا الباب — باب التبير الجميل عن الشعور الصادق — فهو شعر وإن كان مدحياً أو هجاء أو وصفاً للإبل والأطلال ، وكل ما خرج

عن هذا الباب فليس بشعر وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث » .

ويقول العقاد أيضاً :

« كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ، وتسخله بوعينا ونبت فيه هو احساسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنّه حياة وموضوع للحياة » .  
ويقول المازني :

«الشعر في أصله فن ذاتي يحاول الشاعر أن يرضي نفسه به ، إن مادة الشعر لا تفنى ولا تذهب لأنّه ليس شيئاً محدداً معلوماً : ولكنّه صوب العقول إذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائب (١) وما الشعر إلا معان لا يزال الإنسان ينشها في نفسه ، ويصرّفها في فكره ويناجي بها قلبه ، ويراجع بها عقله ، وللمعاني لها في كل ساعة تجديد .

ويقول عبد الرحمن شكري :

« ليس الشاعر الكبير من يعني بصغريات الأمور ، ولكنه الذي يخلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه ثم ينظر في أعماق الزمن آخذنا بأطراف ما معنى وما يستقبل فيجيء شعره أبداً

(١) هذا البيت لأبي تمام .

مثل نظرته ، وهو الذى يلتجىء إلى صبيح النفس فينزع عنها غطاءها  
وهو الذى إذا قذف بأشعاره في حلقة الأبد ساغها ، فليب شعراً لنا  
جهلهم جلاة وظيفة الشاعر . لقد كان بالأمس نديم الملوك  
وحلية في يوم الأمس ولكتنه اليوم رسول الطبيعة ترسّله  
مزوداً بالنغمات كي يصل بها النقوس ويحرّكها ويزيدها نوراً  
وناراً ، فعظم الشاعر في عظم احساسه بالحياة وفي صدق السريرة  
الذى هو سبب إحساسه بالحياة » .

ولقد نظم أصحاب مدرسة الديوان أشعارهم في القوالب  
المusicية التي نظم بها العرب أشعارهم مع تصرفات لا تخرج  
بالشعر عن عمود الخطيب ، واستعملوا التفاعيل استعمالات  
استحدثوها ولكنها مع ذلك بقيت ذات كيان موسيقى يتصل  
بالأوزان العربية للألوقة .

وفيما يتعلق بالقافية حاول أحدهم وهو عبد الرحمن شكري  
عدم التقيد بها وفعل ذلك في فترة محددة من حياته ، ثم عدل  
عن ذلك فيما بعد ، وسار سيرة صاحبيه في التقافية .

وخلالرة رأيهما في للضمون أن الشعر يتصل بنفس الشاعر  
اتصالاً وثيقاً ومن ثم وجب أن يكون صورة صحيحة لما وأن

يكون الشعر دائمًا ابن تجربة ذاتية أصلية ونابعًا من قلب الشاعر  
و عميق عاطفته .

ولست من يفرمون بالتقسيمات فأفرد لشعراء المهجـر رأـياً  
في التجـديد وأثبتـت ما قالـه « ميخـائيل نـعيمـه » في الفـرـمال ، فـإـنـ  
هـذـا الرـأـيـ هو بـعـينـهـ مـارـأـتهـ مـدـرـسـةـ الـديـوـانـ ، أوـ قـلـ إـنـهـ صـدـاـهاـ  
طـارـ إـلـىـ أـمـريـكـاـ ، فـهـوـ يـدـعـوـ إـلـىـ أـنـ يـكـوـنـ الشـعـرـ تـبـيرـاـ صـادـقـاـ  
عـنـ نـفـسـ قـائـلـهـ ، مـفـصـحـاـ حـمـاـ يـنـتـابـهـ مـنـ رـجـاهـ وـيـأسـ ، وـفـوزـ  
وـفـشـلـ ، وـيـقـيـنـ وـشـكـ وـحـبـ وـكـراـهـةـ ، وـحـزـنـ وـفـرـحـ وـلـذـةـ  
وـأـلـمـ ، وـاسـتـقـرارـ وـقـلـقـ وـكـلـ مـاـ يـتـصـلـ بـذـلـكـ مـنـ اـنـفـعـالـ وـتـاثـرـ .  
وفيـاـ يـرـاءـ الـمـجـدـدـوـنـ فـيـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ شـرـقـيـ الـأـطـلـنـطـيـ وـغـرـيـهـ  
أـنـ عـلـىـ الشـاعـرـ أـنـ يـعـبرـ بـصـدـقـ عـنـ نـفـسـهـ مـسـتـبـطـنـاـ لـهـ ، باـحـثـاـ  
مـنـقـبـاـ حـمـاـ فـيـ صـورـةـ جـيـلـةـ ، وـالـطـبـيـعـةـ — بـعـدـ — مـنـ وـكـدـهـاـ  
أـنـ تـعـمـ الـخـاصـ ، ذـكـ الـخـاصـ الـذـيـ هـوـ خـاصـ عـلـىـ مـعـنـيـ اـتـصـالـهـ بـذـاتـ  
صـاحـبـهـ ، وـهـوـ خـلـيقـ أـنـ يـصـبـعـ عـامـاـ ، لـأـنـهـ يـتـصـلـ بـصـاحـبـهـ كـإـنـسانـ  
عـنـاصـرـ الـإـنـسـانـيـةـ فـيـهـ تـلـتـقـيـ بـعـنـاصـرـ الـإـنـسـانـيـةـ فـيـ بـنـيـ آـدـمـ أـجـعـينـ .  
ولـسـتـ أـرـيدـ هـنـاـ أـنـ أـحـسـرـ مـطـرـانـ فـيـ تـحدـيدـ الـلـوـقـفـ يـنـ  
الـقـدـيمـ وـالـجـدـيدـ وـلـاـ فـيـ تـحدـيدـ فـضـلـ السـبـقـ بـآـرـاءـ التـجـددـ فـنـ  
الـحـقـ أـنـ نـذـكـرـ أـنـ مـطـرـانـ قدـ جـدـدـ بـالـفـعـلـ فـيـ شـعـرـهـ ، وـأـنـهـ

التفت إلى مزية الصدق التي نادى بها أصحاب مدرسة الديوان ، ولكن التفاتاته لم يكن التفاتات ناقد أو صاحب رأي ، وإنما كان التفات شاعر قوى للوهبة . شأنه في ذلك شأن المتنبي مثلاً الذي لا يقال إنه صاحب رأي في الشعر ، وإنما يقال إنه شاعر عظيم اتجهت موهبته إلى التجديد وأنه ترك ممات بارزة في الشعر العربي .

إنه لاجتراء على التاريخ — أى اجتراء — أن تقول إن مطران قد سبق أصحاب مدرسة الديوان في الدعوة إلى الاتجاه الجديد في الشعر العربي ، لمجرد أن له قصائد تعتبر نماذج لما تدعو إليه هذه المدرسة ، وأن هذه النماذج سبقت دعوة هؤلاء بضع سنوات .

إن ديوان مطران نفسه شاهد عدل على أن مطران لم يكن متملئاً بتلك الروح كل التلؤ ، ففيه قصائد كثيرة من النهج القديم ، تكاد تفتر من العاطفة وفيه أمداح كثيرة لم يكن الباعث عليها كلها الحب والتقدير والرغبة في إبراز الحامد والمزايا وفيه شعر مناسبات صغيرة لا يمكن أن ترقى إلى المستوى الذي تحدث عنه المجددون من أصحاب مدرسة الديوان .

وليس يخفي أن مطران نشا في جو مكنته من الاتصال

بالتقافة الفرنسية ومعرفة نواحي الجمال والفن في شعر الكبار من شعرائها ، وهو مع هذا لم يستطع إلا أن يقدم بعض قصائد في ديوان كبير ، ذلك يخالف أصحاب مدرسة الديوان الذين دعوا إلى النهج الجديد ، وجاءت دواوينهم كلها مصداقاً لهذا النهج وصورة صحيحة له .

ولقد نشأ أصحاب مدرسة الديوان في مصر ، ولم يبرحوها إلى غيرها — باستثناء أحدهم وهو عبدالرحمن شكرى الذى قضى في إنجلترا عدة سنوات — ولم تعرض الثقافة الأجنبية نفسها عليهم عرضاً كما فعلت مع مطران ولكنهم كانوا أصحاب كفاح ودأب وقراءة موصولة ، واستيعاب وفهم .

ولم تتحدد ملاحم مدرسة أبوابو بصورة مدعوا إلى أن ندعوها مدرسة وأن نذكرها مقرونة بمذهب بعينه ، فلقد جمعت مجلدات تلك المجلة أشعاراً لناس مختلف أمزاجهم الشعرية كل الاختلاف ، لقد ضمت شعرآ لأحد ذكي أبي شادى وهو شاعر يقف وحده بلا مذهب شعري يدل عليه ، بالرغم من أنه نظم أو كتب عشرات من الدواوين الشعرية فهو تارة شاعر قديم مغرق في القدم ، وتارة مبتكر تستوي عقله الفكرية فيسارع إلى نظمها شرعاً . ونشرت المجلة محمود غنيم وهو شاعر خل ينتمي لمدرسة

شوقى وحافظ إبراهيم ونشرت محمد عبد الغنى حسن وهو شوقى  
الديباجة والمعانى ونشرت كذلك محمود حسن امتعابيل وهو  
شاعر مجدد ذو اتجاه واضح في التجديد، وكذلك نشرت لأحمد  
مخير وهو من تلاميذ مدرسة الديوان ومن أشد دعاتها حاسة  
وإن كان قد اتجه آخرًا إلى نظم الشعر بأسلوب أصحاب الجديد.  
لذلك يكون من لغو القول أن نحدد مذهبها أو اتجاهها ثم

تضيقه إلى مدرسة أبواللو، ولو أتيح لأحد اللواعين بالإحصاءات  
أن يمحضى لنا الشعراء الذين حفلت بهم صفحاتها ، ومذاهبهم  
الأدبية ، لرأى أنها مجلة نشرت لكل مذهب واحتفلت بكل  
اتجاه ولم تفضل مذهبًا على مذهب أو اتجاهًا على اتجاه.

على أن الخطأ الذي ورد فيها كتبه بعض النقاد من أن مدرسة  
أبواللو — المجلة أو الجمعية — مطرانية الاتجاه جاء من سبيلين :  
الأول : أن أحد زكي أبو شادى الذى اقترنت مجلة أبواللو  
وجمعية أبواللو باسمه قد أعلن اعترافه بأنه من تلاميذ مطران .  
ونحن نعلم أن الاعتراف حجة على الاعتراف في دواوين المحاكم ،  
لا في دواوين وأدواوين القصيدة ، وبين الشاعرين — مطران  
وأبي شادى — مدى بعيد لا يمكن أن يزييه مثل هذا الاعتراف  
الذى يراد به أن يكرم للعرف نفسه لا أن يسجل للتاريخ رأيًا  
يجب أن يسجل .

والثاني : أن مطران كان رئيساً لجمعية أبو لو .  
وكانت تلك الرئاسة بالانتخاب الذي روعى فيه أن يختار  
الرئيس من مشهورى الشعراء ومن ذوى المكانة والوقار ، ولم  
يكن هذا الانتخاب - ولا يجوز أن يكون - دلالة على أن الجماعة  
كانت تعتقد المذهب المطرياني في الشعر ، وهب أن هذا  
الانتخاب كان إقراراً بهذه الطرائحة فإنه لا يصلح إثباتاً لحقيقة  
فنية كما أسلفنا .

ويقى بعد ذلك أن نقول : إن الأعضاء الذين انتخبوا مطران  
رئيساً لجمعية أبو لو كانوا من ذوى الموهوب الواضحة التي لا يلبس  
فهمها ولا تصل بمذهب مطران .

ومع ذلك ، لنفرض أن هناك مدرسة شعرية امتهأها مدرسة  
أبو لو وأنها كانت ذات اتجاه فـ واضح يدعو إلى الصدق  
والوجدان ، فهل يعني ذلك أن الديوانين لم يكونوا ذوى تأثير  
في خلق هذا الاتجاه الذى آفوا العشرينات والثلاثينات من هذا  
القرن في الدعوة إليه حق قامت مجلة أبو لو وجمعية أبو لو ؟

ونحب في هذا المقام أن نقرر أن مجلة أبو لو قد خدمت  
الشعر العربي في فترة قيامها ، وأنها أخذت يد كثير من ناشئة  
الشعراء وسلطت عليهم أضواء الشهرة .

وقد قلنا في مستهل هذا الفصل إن مدرسة الديوان احترمت أوزان الشعر احتراماً كاملاً، وإن تكن قد تصرفت فيها بعض النصرات التي لم تفقد الشعر موسيقيته ، ولكنها حاولت أن تخرج على قواعد القافية فنظم بعض شعرائها الشعر مراسلاً بلا قافية ومن أمثلة ذلك قصائد شكرى :

كلات العواطف ص ٨٥ من الديوان المطبوع حديثنا

والجنة الخراب ص ٤٠٠

وعتاب الملك حجر ص ٢٠١

وواقعة أبي قير ص ٢٠٣

ونابليون والساخر ص ٢٠٥

وكل هذه القصائد وردت في الجزء الثاني من ديوان شكرى،

وخلت أو كادت منها بقية دواوينه .

وقد نستطيع أن نذكر بعض هذه القصائد فيها سيل من

فصول هذا الكتيب .

وهنا أحب أن ألفت النظر إلى شيئين :

الأول : أن شكرى هو الوحيد بين زميلاه الذى كتب الشعر

للرسل ذا القوافي المتعددة ، وأن صاحبيه لم ينها عنه ،

والممازنى كذلك تصرف في القافية فقاموا مزدوجة كقصيدة ثورة

النفس (ص ٤٢ من ديوان المازني) وقد قالما ردا على قصيدة  
لشکری بهذا العنوان نفسه ، وهي مزدوجة القافية أيضا .

وللمازني قصيدة عنوانها « إلى صديق » — ص ٨٩  
من ديوانه — وهي في ستة أبيات : البيت الأول بأبي الروى ،  
والثاني هنري ، والثالث بأبي الرابع هنري ، والخامس  
وال السادس يتهان بالكاف .

ويقول العقاد في مقدمة ديوان المازني .

« ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شکری مثلاً من  
القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة وهم يقرأون اليوم في ديوان  
المازني مثلاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ولا نقول إن هذا  
هو غاية المنظور من وراء تعديل القوافي والأوزان وتنقيحها  
ولكنا نعده بمناسبة تهيء المكان لاستقبال المذهب الجديد ،  
إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والتماء إلا هذا الحائل ،  
فإذا اتسعت القوافي لشتى المعانى والمقاصد وانفرج مجال القول ،  
بزغت الموهوب الشعري على اختلافها ورأينا يبتدا شعراء الرواية  
وشعراء الوصف وشعراء التثليل ولا تطول نفرة الآذان من  
هذه القوافي لا سيما في الشعر الذي ينادي الروح والخيال أكثر  
ما يخاطب الحس والأذان » .

« ولما كانت العرب تskر القافية المرسلة فقد كان شعراً وم  
يتساهلون في التزام القافية كما في قول الشاعر :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك

بذلك يدوي أن الكفاء قليل

رأى من رفيقيه جفاء وغلظة

إذا قام يتسع الفلوس ذميم

فقال أفلأ واتركا الرجل إني

بمهلكة والعقابات تدور

فييناه يشري رحله قال قائل

لم جمل رخو الملاط نجيف

وكقول الآخر :

جارية من ضبة ابن أد سكانها في درعها المنحط

وبعض هذه القوافي كما تراها قرية مخارج الروى، وبعضاً منها

تباعد مخارجها ولكنهم كانوا على حالة من البداؤة لا تسمح لغير

الشاعر للتفاني<sup>(١)</sup> بالظهور والانتشار وكانتوا لا يمانعون مشقة

في صوغ هذه الأشعار في قولهم فلم يلجموا إلى إطلاق القافية

---

(١) المقصود بالشعر الفتاني هنا ما يسميه الأفرنج « Lurique »  
ولا يلزم من التسمية أن يعني .

ولا سيما في شعر يعتمد في تأثيره على زنته الموسيقية وجاء  
العروضيون فعدوا ذلك عيباً ومحوها تارة بالاكفاء وتارة بالإجارة  
أو الإجازة<sup>(١)</sup> لقلة ما وجدوا منه في شعر العرب ، فلما انتقلت  
العربية إلى أيدي أقوام سلاطتهم وحالمهم أميل إلى ضرورب  
الشعر الأخرى ، اعتسروا القوافي على أداء أغراضهم ولم تشعر  
آذانهم بهذا الذي عده العروضيون عيباً في القافية فاحتملت لغتهم  
المحرفة وقوافيه المتقاربة ، مما لم تختنه أوزان الجاهلية وقوافيه  
على أن مراعاة القافية والنفمة الموسيقية في غير الشعر  
المعروف عند الإفرنج بشعر الغناء فضول وتقيد لا فائدة منه ،  
ولابد أن ينقسم الشعر إلى أقسام يكون في بعضها أكثر من  
الموسيقى ومن بقايا الموسيقى الأولى في الشعر هذه القيود اللغظية ،  
وقد ذهب سبنسر في مقالة عن الرقص إلى أن الشعر والموسيقى  
والرقص كانت كلها أصلاً واحداً ثم انشق كل منها فنا على حدته  
ومن قوله في ذلك : أن الروى في الكلام والروى في الصوت ،  
والروى في الحركة كانت في مبدئها أجزاء من شيء واحد ،  
ثم انشعبت واستقلت بعد توالي الزمن ، ولا تزال ثلاثتها مرتبطة  
عند بعض القبائل الوحشية فالرقص عند التوحشين يصبحه

---

(١) سنأتي على شيء من تفصيل ذلك في فصل خاص من هذا الكتاب

دائماً غنمه من نعم واحد وتصفيق بالأيدي وفرع على الطبول،  
فهناك حركات موزونة وكلمات موزونة وأنقام موزونة.  
وفي الكتب العربية أنهم كانوا يرثون القصيدة التي نظمها موسى  
بعد قهر المصريين وهم يرقصون على نقر الدفوف وكان  
الإسرائييون يرقصون ويتغنون بالشعر في وقت معاً عند  
الاحتفال بالعجل الذهبي.

على أن الشعر وان لم ينفصل بعد عن الموسيقى إلا أنهما قد انفصل كلاماً عن الرقص فقد كانت قصائد الإغريق الدينية القديمة ترتل ولا تتلى تلاوة وكان الترتيل مقرضاً من برقص السامعين<sup>(١)</sup> فلما انقسم الشعر أخيراً إلى شعر غنائي وشعر قصصي وأصبحوا يتلون الشعر القصصي ولا يرثون إلا الشعر الغنائي ولد الشعر المحسن وأصبح فناً مستقلاً.

ونحن لا نريد أن نفصل الشعر عن النسمة الموسيقية بناata  
ولكنتنا نريد أن يكون نصيب الشعر المحسن في غير شعر الغناء

---

(١) شيء بهذا ما يحدث في حلقات الذكر عندنا في القرى المصرية إذ يقف للنشيد — وهذا هو اسمه في اصطلاحهم — ويبدأ في الترتيل والإنشاد ببطء ومعه أجسام الذاكرين تهتز ثم لا يلبث أن يسرع في الإنဆاد والترتيل رويداً رويداً فلتسرع معه حركات الذاكرين وقرب ختام الدور يبطئ رويداً رويداً ومعه أجسام الذاكرين.

أكبر من نصيب النغم وأن تبقى دقة الرجل — ونعني بها القافية — في الشعر الذي كانوا يدقون الأرض بأرجلهم عند إنشاده أى شعر النزوات النفسية والعواطف المهاجنة » انتهى كلام الأستاذ العقاد.

الأمر الثاني الذي يجب أن تلتفت النظر إليه أن القافية المرسلة وجدت في فترة واحدة — أو تكاد — لدى شراء مدرسة الديوان ثم انصرفوا عنها فلم توجد بعد ذلك في دواوينهم وأن العقاد قال لشكري حينما أتممه قصائده المرسلات « انصرف عن هذا ، فقد سمعته محاملا لك لا استجادة له<sup>(١)</sup> ».

ولا تناقض بين ما كتبه العقاد من قبل ، وهذا القول ، فإن ما تسمعه من شكري لم يكن إلا شعر عاطفة يجب أن يكون نصيب الموسيقى منه كبيراً وأن تبقى فيه دقة الرجل — ويعتنون بها القافية .

وعلى ذلك فإن التصرف في البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية هو مذهب مدرسة الديوان اتبعته لتوسيع نطاق الموسيقى للبحور التقليدية ، توسيعا لاتسخره تلك

(١) روى العقاد ذلك بنفسه في ندوته الأسبوعية بداره في يوم الجمعة ٧ / ١٢ / ١٩٦٣ .

البحور ولا تتجافي عنه آذان السامعين وأذوافهم .  
ومن أمثلة ذلك في ديوان المازني قصيدة « أين أملك —  
محاورة مع ابني محمد » ص ٢٤٨ من ديوان المازني وفيها يقول :

لم أكله ولكن نظرني

سالته : أين أملك ؟

أين أملك

—

وهو يهدى لى على عادته

مذ تولت كل يوم

كل يوم

—

فاثنى يبسط من وجهى الفضون

ولعمرى كيف ذاك

كيف ذاك

—

قلت لما مسحت وجهى يداه

أترى تلك حبله

أى حبله

قال ما تعنى بذها يا أباه  
قلت : لا شئ أردته  
ولمته !

فهذا شعر من بحر الرمل ، ثلاث تفعيلات في السطر الأول  
ثم تفعيلتان في السطر الثاني ثم واحدة في السطر الثالث ، وكل  
التفعيلات من جنس واحد ، فهيكله المروض هكذا :  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلان « أو فاعلن »  
فاعلاتن فاعلان « أو فاعلاتن »  
فاعلان « أو فاعلاتن »

ومثل هذا مع شيء من التصرف قصيدة « ليلة وصباح »  
من ديوانه ص ٢٥٤ وأولها :

خيم المم على صدر المشوق  
يا صديقي

ومن عاذجه قصيدة للأستاذ العقاد عنوانها « المصرف »  
من ديوانه طبر سبيل وهذه هي القصيدة :  
شيران من هذا البناء  
يبني وبين المال والدنيا العريضة والثراء  
ليست بأقصى في الرجال

من حفرة المدفون في شبرين في جوف العراء  
كلا ولا أدنى على قرب المزار لم يشاء  
أعرفت آماد السماء ؟

\* \* \*

في سكتي أبداً وما  
من سكته أبداً إليه ولست ألغز عندما  
أصنف الطريق أو الحمى  
أنظر بعينيك البناء سها وطال وأظلمما  
واسأل أهذا مصرف ملاؤا جوابه دما  
تحجد الصواب محضا

\* \* \*

فيه دم لا شك فيه  
في كل طرس أو كتاب أو سجل يحتويه  
ودم المفتر والسفبه  
يمجري هناك وأنت تخسبه من الورق الرفيعه  
تقلبه كالدم في العروق سرى وكالدم تتبه  
وسل المدلس والتزييه

\* \* \*

سلني فلم أك طالبا  
 ورقاً هناك على الرفوف أنا مه جانبا  
 وأعد منه حاسبا  
 إلا لأوراق أراها قارئاً أو كاتبا  
 ولما تجيش به الخواطر حاضراً أو غائبا  
 ودع الحسود الغاضبا

وعدد العقاد القوافي في كثير من قصائده كقصيدة فلسفة حياة  
 من ديوان وحي الأربعين وهي مؤلفة من خمسة مقاطع روى  
 المقطع الأول عين وروى الثاني ميم ، والثالث راء ، والرابع  
 فاء ، والخامس ميم وكل مقطع مؤلف من ثلاثة أبيات وكذلك  
 قصيده على الشاطئ من الديوان نفسه ، وهي من الثاني .  
 ومستفاد ما تقدم أن مدرسة الديوان حاولت — على لسان  
 شكري — تجربة القوافي المرسلة ثم توقفت المحاولة ولم تستأنف  
 وربما ثبت من التجربة للأعضاء تلك المدرسة أن القافية أمر لازم  
 لا بد من توافره في الشعر إلى جانب اللوازם الأخرى وبخاصة  
 إذا كان الشعر غنائياً أو كان شعر النزوات النفسية والعواطف  
 المحتاجة .

بعد ذلك بأكثر من أربعين سنة يقف العقاد في مهرجان

الشعر الخامس الذى عقد فى الاسكندرية فى المدة من ١٦ إلى  
٢٢ نوفمبر سنة ١٩٦٣ يلقي بمحنا عنوانه «الشعر لازم» فيقول  
بعد أن تحدث عن لزوم الشعر وضروريته :  
إذا لزم الشعر فى لغة من اللغات فإنه يلزم لأن لم ما فيه  
وأن لم ما فى الشعر أنه من فن الفنون .

وأن لم ما فى الفن أنه ذو قواعد وأصول توأم فى كل لغة ما  
طبعت عليه تلك اللغة وتواعده فى اللغة العربية — خاصة — أنها  
لغة الوزن فى كل الكلمة وفي كل صيغة . فليس فيها كلمة واحدة  
تنعزل من وزن اشتقاد أو وزن ساع  
لا شعر بغير فن

ولا فن بغير قاعدة

والذين يقولون بغير ذلك يقولون هجيا يستغرب به السامع  
ويستغرب الذى يسمع ويفقه ما يقال كيف يصنى إليه السمع  
وكيف يستجيب له الفهم وكيف يتكرر مع تكرار البيان فيه .  
يقولون إن قواعد الوزن تدعى الإنسان أن يقول مالا يلزم  
تكلمة للوزن حيث لا محل له من الكلام .

هل يقال هذا فى الشعر وحده أو يقال فى شتى الفنون  
عندنا وعند غيرنا من العاملين ؟

ما زا يصنع منشد الفناء ؟  
ما زا يصنع الراقص في حركات يديه وقدميه ؟  
ما زا يصنع الموسيقار في صوته المرسل بغیر کلام ؟  
ألا يزيد المعنی في غناهه ليطابق فيه بين الألفاظ والألحان ؟  
أنبطل الألحان لأنها تسومنا المد في الصوت وراء ما يلزم  
كما يقال . . .  
أو لأنها تسومنا الزيادة في الحروف والكلمات وراء ما تم  
به جملة المبتدأ والخبر أو جملة الفعل والفاعل ، أو جملة  
الموضوع والمحمول ؟  
أنبطل الرقصة التي تسوم الماشي أن يخطو فوق خطوه  
أو يقصر عنه باختياره ؟  
إن الفنان لا يضع في مده أو زيادته غير ما يلزم بل غير  
اللازم قبل كل لزوم ، وهو رعاية الفن والقاعدة في الفنون ..  
وليس الوزن زيادة في المقال بل هو قوام المقال كله إلا أن  
يكون من غير الفنون وإنما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى  
وقدمة القواعد الفنية في وزن أو نظام مقدور .  
وملكة الشاعر هي التي تقدر على هذا التفاعل بغیر حشو  
أو فضول أو يكون الحشو والفضول — إن كان — زيادة للمعنى

وتوكيداً للأثر ، لا وقرا مثلاً عليه ، ولا فضولاً ملتصقاً به ،  
ولا لغوًّا مضافاً إليه .

وكل بيت في الشعر المطبوع آية على صدق هذا التفاعل النام  
بين الألفاظ والمعنى والأوزان وأية على لزوم الوزن كلزم  
لفظ الشعر ومعناه .

هذا بعض ما قاله العقاد في المهرجان ، ثم أضاف إليه أمثلة  
تطبيقية تشرح وجهة النظر هذه شرعاً فنياً دقيقاً .  
ثم ختم العقاد حديثه إلى السامعين بقوله :

« نستأذنكم أن نختتم هذا الحديث إليكم مكررين الحمد  
لكم والثناء عليكم من دين اليقين بالشعر اللازم والفن اللازم  
لزوماً يتم فيه المعنى واللفظ بالوزن والقافية وتؤدي فيه ملائكة  
الشاعر المطبوع عملها « تفاعلاً » حياً بين نفاهه وحروفه وكلماته ،  
ترابط فيها جيماً لتزداد بلاغة في الأثر ، وainasa للسمع وإشباعاً  
لللداء ، ونقياً للفضول وتجاوياً بين الواقع والإيقاع ... وعلي  
ذلك حيلت ملائكة الشاعر المطبوع ، من رزقها قال وتفنى وأفهم  
وأثر ، ومن لم يرزقها فلا حق له في قول الشعر ولا في القول  
فيه ، ولأن يسكت فلا يقول شمراً ولا يقول عن شعر غير له  
وللناس ، وخير للشعر والفن وللعقول والآيات » .

ولا يعني كلام أصحاب مدرسة الديوان أن تجده الموسيقى  
الشعرية عند الموقف الذي أوقفها عنده الخليل بن أحمد ،  
والأخشن الأوسط سعيد بن مسعد ، الذي زاد على بحور الخليل  
الخمسة عشر بحرا آخر ، هو المدارك « فاصبحت بهذا الكشف  
الأخشن ستة عشر بحرا ، ولا عند الموقف الذي أوقفها عنده  
المولدون الذين اكتشفوا — أو خلقو البحور الستة المولدة —  
أو المهملة » ، نعم ولا عند الموقف الذي وقفت عنده الأوزان  
في قرطبة وأشبيلية وغيرهما من مداشر الأندلس وحواضره  
أبان العصر العربي الذهبي هناك ، فكل محظ موسيقى متكملا  
يسوده التنظيم الفنى الذى يسود القطعة الموسيقية الجيدة المؤثرة  
ساجحا في رأيهم لأن يكون إطارا لما يراد أن يصب فيه من معانى  
الشعر ، وكل ذلك موكول في رأيهم إلى فطرة الشاعر وملكته  
الفنية الوهوب ، وإلى قدرته على الخلق والإبداع الفنى الموسيقى .  
وهم يرون كما يرى غيرهم أن الشعر بحاجة إلى التطوير  
والتجديد وأن التجديد يجب أن يتعلق بالمضمون لا بالشكل  
فذهم إنما هو تصحيح لمفهوم الشعر وتوضيح لمهمة الشاعر  
وليس عندهم — إذن — جديد وقديم وإنما عندهم شعر  
وغير شعر .

ولعل التعبير عن الأسلوب والألفاظ والوزن والقافية بالشكل الشعري هو الذي أدى أن تسوء فيه عقيدة أصحاب الجديد لأنه — ما دام شكلًا — ليس بمؤثر شيئاً في الجوهر ، والأمر ليس كذلك في الواقع من الأمر فإن من مقومات الشعر أي من خصائصه الذاتية أو السكانية التي لا ينهض بغيرها له كيان : هذا الشكل الشعري فهو ليس شكلًا من وجهة نظر المناطقة فهو جزء من مقومات « الذات » لا يتحقق وجودها إلا به .

ويقول عزيز أباظة : إن الوزن ينسح ألفاظ الشعر من الجرس والإيجاه والتأثير مالا يتأنى لسائر ألوان الفن على اطلاقها ، ذلك لأن تابع الإيقاع عن طبيعة الكون والحياة ، والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحي من فطرتها<sup>(١)</sup> .

وقد جمعتني الظروف ذات ليلة بنفر من دعاة الشعر الجديد

---

(١) نلاحظ أن العمال الذين يؤدون أعمالاً مرهقة يهونونها على انفسهم بالغناء للتنفس الألحان ولو لم يكن للموسيقى من أثر لما استجابت النفوس للموسيقى هذه الاستجابة التي تهون عليها الصعب والتي تدل على أن الموسيقى بتزادف أنغامها واتساق ألحانها أصل من أصول الحياة .

— على الصورة التي سنتحدث عنها فيما بعد — في فندق ممير اميس بدمشق<sup>(١)</sup> وفي بهو ذلك الفندق الكبير قال أحدهم : إن الوزن والقافية قيدان من حديد يعوقان الشاعر عن بلوغ ما يريد من معانيه ، وعن إبداع ما يشاء من صوره وأحاسيسه .

وقال له قائل شاعر ليتثبت : يا صاح إن الشاعر الذي لم يتمرس بالنظم تمرساً كائناً هو الذي يشكو من الوزن ومن القافية ولا يتحقق لصاحب الاباع والترس أن يشكو منها فإنهما يذعنان للمرانة والثقافة ويدليان للعتمكن من لفته المطلع على آدابها عامة وأشعارها خاصة ، وبربك قل لي نثراً ما تملأ الفكرة التي ألحت عليك فعاقتوك القافية عن تسجيلها أو حالت بينك وبينها حتى أصوغها لك في أكثـر من بـحـر وـبـأكـثر من قـافـية .

وعلى الرغم من أن كلام الثاني نوع من الجدل العقلـي يمكن أن يرد عليه بأن صورة التعبير نابعة أصلاً من صورة الإحساس والشعور ، والإحساس أصلاً إنما هو لغيره على الرغم من ذلك فإن هذا الكلام له وجاهته في مسألة القافية تلك التي لا تعزل شاعرًا كبيراً ولا يضعف أمام قيودها إلا شاعر هزيل .

وبتقى بعد ذلك كلة أخيرة فيها رأته مدرسة الديوان من أن

---

(١) كان ذلك خلال مهرجان الشعر الثالث الذي أقيم بدمشق خلال الثلث الأخير من شهر سبتمبر ١٩٦١ .

وحدة الشعر العربي إنما هي القصيدة لا البيت وأنه تبعاً لذلك يجب أن تتماسك أجزاء القصيدة تماماً فنياً يجعلها كالمكائن الحية وذلك واضح جداً في كتاب الديوان بجزاً يه وفيها كتبه قبل كتاب الديوان وبعده العقاد وشكري والمازني ومن تبعهما كبعد الرحمن صدق الذي يعتبر أول شاعر نابه تخرج في مدرسة الديوان. إن الدعوة إلى هذه الوحدة وإلى هذا التماسك بين أجزاء القصيدة لم يلهم بها لسان قبل هذه المدرسة الفنية فقد كان السائد حتى أوائل هذا القرن أن البيت هو وحدة الشعر العربي ومن ثم لم تكن هناك ضرورة ماسة للترابط والتماسك بين الأبيات وكانت القصيدة الجيدة في نظرهم توصف بأنها « ذات عيون » .

لذلك يكون من العجيب جداً أن يحاول الدكتور محمد مندور في كتابه « فن الشعر »<sup>(١)</sup> نسبة هذا الرأي إلى المدرسة التي سماها مدرسة الوجдан الجماعي، وهي التي قامت — في رأيه — بعد قيام ثورتنا الوطنية والسياسية والاجتماعية الكبرى في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

يقول الدكتور مندور في صفحة ١٥٣ من كتابه فن الشعر :

---

(١) المدد رقم ١٢ المكتبة الثقافية ،

« وسار الزمن بخطوات حثيثة فإذا بالمد الثوري يعلو موجه وإذا بشورتنا الوطنية الكبرى تجتمع في سنة ١٩٥٢ بين الثورة السياسية والثورة الاجتماعية فتأخذ الوجدان الفردي في التقهقر شيئاً فشيئاً أمام الوجدان الجماعي الذي نسميه أحياناً بالوجدان الواقعي وأحياناً أخرى بالوجدان الاشتراكي ، فظهور إلى جانب شعر الوجدان الخالص شعر الوجدان الجماعي الذي سبق أن رأينا كيف يجدد في صورة القصيدة العربية ومضمونها فيتحرر من وحدة البيت ليجعل من القصيدة كلها وحدة موسيقية متصلة متراكمة ويلجأ في أحيان كثيرة إلى الأقصوصة الموضوعية والدراما القصيرة ليتخذ منها موضوعات لقصائد ». .

و سندع مناقشة هذه الآراء حتى نعرض لمذهب أصحاب الجديد وحسبنا أن ثلثة النظر إلى أن موضوع وحدة القصيدة قد ملاه الدنيا وشغل الناس بفعل أصحاب مدرسة الديوان قبل المشرينات من هذا القرن وخلالها وفي الثلاثينيات والأربعينات . وقد دعا إليه وألح فيه أصحاب تلك المدرسة فيها ألفوا ونظموا . ولكن نقطة واحدة هنا يقتضي الأمر إيضاحها حتى لا يظل موضوعها منهما على القاريء ، تلك هي أن الشعر الذي يتخذ موضوعاته من الأقصوص الموضوعية من مستكريات مدرسة

الوجودان الجماعي ، فإن الأمر ليس كذلك على الإطلاق  
وفي هذا المقام نلتفت نظر القارئ إلى ديوان مطران الذى  
صدر منذ أكثر من نصف قرن وإلى دواوين العقاد وإلى ديوان  
شكري — جميع الأجزاء — وإلى ديوان اللازى فإنه سبجد  
شعرًا مبنياً على القالب الفصوى والشكل الدرامى وإلى  
القارئ أمثلة :

### من مطراه :

فاجعه في هزل وقد نظمت سنة ١٨٩٤ .  
نايليون الأول وقد نظمت سنة ١٨٩٥ .  
يوسف أفندي وقد نظمت سنة ١٨٩٦ .  
السور الكبير في الصين بين الشاعر الملك ونظمت سنة ١٨٩٧  
شهيد المروعة وشهيدة الفرام وقد نظمت سنة ١٨٩٩ .  
مقتل بزر جهر وقد نظمت سنة ١٩٠١ .  
ونغير ذلك كثير .

### من العقاد :

فينوس على جنة أدونيس — وهى معرية عن شكسبير ،  
في الجزء الأول من ديوان العقاد

في الجزء الأول	سباق الشياطين
في الجزء الأول	كولب في الأقianoس
في الجزء الأول	فادة أبينا
في الجزء الأول	أورفردوا هرما
في الجزء الثاني	بين المعري وابنه
في وحى الأربعين	أكاروس
في عابر سبيل	بيت يتكلم
في عابر سبيل	الدنيار في طريقه المرسوم
في أماسيير مغرب	خبه الحمام
في عابر سبيل	مادى يعلل الريع
في الجزء الثالث	ترجمه شيطان
	وغير ذلك كثير ، بل كثير جدا .

من المائة :

وهي في الجزء الثاني	الراعي المبعد
وهي في الجزء الثاني	الشاعر المختضر

## ومن عبد الرحمن شكري :

بالجزء الأول	قصة كسرى والأسيرة
الجزء الثاني	التنويم المفناطيسى أو عزيمة الجرم
الجزء الثاني	الشاعر وصورة الكمال
الجزء الثاني	الحاجة المكتومة
الجزء الثاني	النعمان ويوم بؤسه
في الجزء الثاني	الزوجة الفادرة
عناب الملك حجر لأنبه أمرىء القيس	في الجزء الثاني
في الجزء الثالث	نابليون والساحر المصرى
في الجزء الرابع	الباحث الأزلى
في الجزء الرابع	الخطاب والخشرة
في الجزء السابع	الملك الثائر
	وغير ذلك كثير .

ولأحمد مخيم ولعبد الرحمن صدقى كثير من القصائد  
القصصية نظمها منذ عهد بعيد وفي ديوان أفاعى الفردوس  
لألياس أبي شبكة المطبوع بيروت سنة ١٩٣٨ شعر قصوى منه  
قصيدة شيشون وقصيدة سدوم .

وفيما يلى بعض قصيدة العقاد القصصية «أكاروس» منقوطة من «ديوان من دواوين» وقد اخترناها نموذجاً للشعر القصصي.

قدم العقاد للقصيدة بمقعدمة نثرية قال فيها .

قصة ديد الوس وأكاروس تروى على روايات كثيرة في الأساطير اليونانية القديمة وقد اخترنا هذه الأسطورة لنظمها والتعليق عليها لأنها تجمع العبرة والمتعة الخيالية ، وهذه هي خلاصتها . ديد الوس بطل كانوا يضربون به المثل للقدرة الحارقة في الصناعة وحسن الجبلة في تذليل المصاعب والخروج من المآزق وزعموا أنه فار من ابن أخيه الذي كان يتعلم على يديه فقتله وانقض جنته ثم خاف العاقبة فهرب من أبينا ومضى يضرب في البلاد برأ وجرا حتى نزله كريت على صاحبها منيو فلقي عنده كرامة وحسن وفادة وأمل منيو أن يستفيد من علمه وقدرته في تحسين بلاده وتعليم رعيته فابقاء وتسكفل له بالحياة وطيب المقام .

وكان لمنيوزوجة جامحة الموى تحب ثوراً مشهوراً في الأساطير «منوطور» فولدت منه طفلاً لا إلى النور ولا إلى الإنسان وغلب عليها حب الأم فارادت أن — تستحييه وتحفظه في غفلة من زوجها المخدوع فلنجأت إلى ديد الوس تطلب منه أن يبي

لذلك الطفل سرداً بامجهول المنافق تضعه فيه وتعهده بالترية  
والحراسة فتردد الصانع أولاً وحسب حساب الرفض والقبول  
ثم قبل أن يصنع السرداً بخافة من دسيسة الزوجة واطمثاناً  
إلى خفاء الأمر بعد بناء السرداً ولكن الملك علم به فثارت  
نورته وأغلق مسالك الجزيرة، ومنع أن يفلت ديد الوس  
من عقابه فلما اشتد الحجر على ديد الوس هدته الجبلة إلى صنع  
آجنبحة له ولو لده «أكاروس» بطيران بها عن الجزيرة ونصح  
الحكيم الصانع ولده ألا يعلو في السماء فتذيب الشمس لحام  
جناحيه ولا يهبط على الماء فييلهما الرشاش الكبير ولكن  
الولد نسى النصيحة وهو في نشوء الطيران والوثوب فعلاً مصدراً  
إلى الشمس وكان ما خافه أبوه، إذ سقط حالكاً على صخرة  
في البحر ينكبه من حولها بنات الماء، فالاسطورة مجال لاستعراض  
عبر الشهرة والغيرة والشهوة والطموح »  
والمقطع الذي اختناء هو الأخير .

فن غير ديد الوس يتحقق شمارها  
ويرعى مهاد الطفل رعى المؤدب  
آهابت به أما وأثني حرية  
ومالكة حميري فلم يترب

بني لسليل الثورا حرزاً ولبته  
 تلمس حرزاً من غوايال مغضب  
 غوايال مينو حين ثارت ظنونه  
 وضاجع أشجان المغنى المعذب  
 وأقسام لاواق من الموت عنده  
 ولا وائل من سخطه المتلهب  
 وأهول من هول الحصارم في الدجى  
 ضراوة مهنوك وغيظ خيب

\* \* \*

فلما تnadى الجناد وارتخت القرى  
 وخيف الأذى من حاضرين وغيب  
 وقالوا : من رب الجزيرة حربه  
 يوقيه عرض البحر أو طول سبسب  
 أهاب الصناع العقري بفنه  
 فلباه فاستعلى به متن أشهب  
 تسربل من ريش وسربل نجله  
 خوافق لوى يينها ألف لوب

خلق مزهوا وفر مظفرا  
وأغرى لسان السخر بالتعقب

\* \* \*

مضى ناجيا من باس «مينو» فهل نجا  
فتاه من الألسن الذى فيه يختبى  
بل قد نجا لولا طماح سما به  
إلى الشمس فى ثوب من النار مذهب  
عشيقها مفتونة فتقبلت  
هواء بوجه صادق النور خلب  
وأسكره الشوق الجديد فما ارعوى  
لنصح نصيح أو لزجر مؤنب  
وما هي إلا وتبه بعد وتبة  
إلى الشمس حتى عزه كل موتب  
عشيقها نارا فain جاءه الأذى  
من النار فليتعجب فلا حين معتب

\* \* \*

علا بدم حر ، وخر مضمخا  
به فى جناحى أرجوان مخضب

طريحا على صخر تفسيه رغوة  
من العيلم الغضبان في غير مغضب  
وراحت بنات الماء يندبن حوله  
ومن ير أتفاص الصبا الغض يندب  
وما من عزاء للشباب علمته  
سوى مدمع من أعين الحسن صيب  
إذا جال في حسياته هان عنده  
دموع ذراها الحسن من طرف أشيب



# الأوزان والقوافي



دام المجددون والعموديون وهم أكثر بكثير من أصحاب التجديد على الأقل من ناحية العدد قد تسبّبوا بالتزام الوزن والقافية وعدوا كل كلام يخلو منها ليس شعراً فقد أصبح من اللازم أن نقد في هذا الكتاب فصلاً موجزاً عن العروض والقوافي فضلاً عن أن وضوح رأيهم ورأى مخالفتهم يحتاج إلى ذلك .

« نظر الخليل ابن أحد الأزدي في الشعر وزنه ومخارج الفاظه وميز ما قال العرب منه وجعه وألفه . ووضع فيه الكتاب الذي مهاه « العروض » وذلك أنه عرض جميع ما روی من الشعر وما كان به عالمًا على الأصول التي ربّها والعلل التي يتبناها فلم يجد أحداً من العرب خرج عنها ولا قصر دونها فلما أحکم ذلك وبلغ ما بلغ أخذ في تفسير النغم واللاحون <sup>(١)</sup> .

والخليل بن أحد حالم بصرى ولد سنة ٩٦ هـ تحت ظلال الدولة الأموية ، و عمر حتى سنة ١٧٠ هـ ومن أشهر تلاميذه

---

(١) من كلام الجاحظ في رسالة عن طبقات المفتيين .

سيويه ، وليس السبق إلى التأليف في العروض هو وحده ما تفرد به الخليل ، فان عبقريته قد قرنت بذلك السبق سبقاً آخر هو وضع الأساس الأول للمعاجم العربية ، وترتيب كلماتها متنلاً ذلك في كتاب « العين » .

والخليل في مجال الموسيقى مؤلفات منها كتاب « النغم » وكتاب « الإيقاع » على أن مؤلف الخليل في « العروض » جاء كامل الأبواب والفصول مستوفياً للموضوع حيث قيد ذهنه الفذ جميع مساته « وبذلك أخرج هذين العلين — العروض والقوافي — كاملين مضبوطين ولم يحوج الناس بعده إلى عناء كبير » (١) .

ومما أن افتتح الخليل هذا المجال في التأليف حتى تابع بعده المؤلفون في العروض والقوافي ومن أشهرهم تلميذه سيويه ، والأخفش وابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، والزمخري صاحب كتاب « القسطاس » في العروض (٢) .

واهتم العلماء بعلوم العروض والقفية اهتمامهم بال نحو والصرف وكما نظم ابن مالك الأندلسي النحو والصرف في الفيتة المشهورة التي أولها :

(١) ميزان الشاعر في العروض والقوافي لحسن جاد وعبدالنعم خفاجة .

(٢) العروض والقوافي لطه الزيني .

قال محمد هو بن مالك  
أحمد ربي الله خير مالك  
مصليا على النبي المصطفى  
وآله المستكلين الشرفا  
 واستعين الله في الفية مقاصد النحو بها محوية  
 كما فعل ابن مالك هذا ، مضى العلماء إلى علم العروض  
 والقافية فنظموا نظما ، ومن أشهرهم عبد الله بن محمد الخزرجي  
 المالكي الأندلسى ومنظومته « الخزرجية » مصبوبة في الطويل  
 وقد شرحها كثير من أفاضل العلماء أشهرهم الدمامي .  
 كذلك نظم العروض — تيسيرا لضبط أحكامه —  
 ابن الحاجب في منظومة من بحر البسيط وقد شرحها كذلك ناس  
 من أشهرهم ابن واصل الحموي .

وأصل كلة العروض أنها في اللغة الناجحة والطريق الصعبية  
 والخشبة المعرضة وسط البيت من الشعر ونحوه وكلة العروض  
 تطلق على مكة لاعتراضها وسط البلاد ، وقد منى الخليل عليه  
 الجديد باليمنا ، حيث بدرت بوادره في ذهنه ، وهو  
 بمكة المكرمة .

هل يكفى الزوج ومهه في الحڪم على صحة موسى في الشعر ؟  
 الواقع أن بحور الشعر كثيرة وأن ما يدخلها من الزحاف  
 والعلل قد يساعد فيها وبين الاتساق الموسيقي العادى الذي تطيب

له النفس عند سماعه فالآيات الآتية — مثلاً — لا شيء فيها من الناحية العروضية ، ولكن لا تقر لها بالسلامة الموسيقية كل الآذان :

لمن الديار غيرهن كل جون المزن دافي الراب  
بكسر الباء الأخيرة حيث لا يجوز إسكانها وذلك لكي  
يتعادل العروض مع الضرب<sup>(١)</sup> .

وكذلك قول من قال :

كل خطب ان لم تكونوا غضبتم يسر  
وكذلك قول الشاعر :

وحب الفتى صالحات تكون طريق الخلود  
ولكتنا مع هذا نصر على أن يكون الحكم للذوق لا للعلم  
وتحده لأن إطراح النفس بالوزن الموسيقي هدف أصيل من  
أهداف الشعر وليس شيئاً ثانوياً إلى جانب معناه .

ولكن أي ذوق هذا الذي نريد أن نختكم إليه دون العلم  
الكتوب ؟ إنه ولا شك ذوق صاحب العلم والثقافة وصاحب  
البصر والفهم ، وللوسيقى الكاملة الصحيحة — على كل حال —  
سهلة الإدراك ، ولا تحتاج إلى عناء الإدراك — سلامتها .

---

(١) كتاب ميزان الشاعر لمجاد وخفاجي .

ودليلنا على صحة هذا الرأى ما ذهب إليه بعض العلماء من أن بناء اللفظ العربى على وزن موسيقى مختلف خارج عن بحور الشعر لا يخرجه عن كونه شعرا ونصر هذا المذهب الذى منشرى في القسطاس قال الأستاذ محمود مصطفى ولاشك أنهم لا يقبلون في كل هذا ما ادعى قائله أنه موزون ، بل لابد من موافقة الذوق العام على عد ذلك موزونا وإلا أستساغ كل قائل أن يسمى تلبيقه لأوزان شعرا . وهذا شر لا خير فيه ، وقد وقع لكثير من الشعراء خروج على الوزن المعهود عند العرب ، كأنه في العناية في قوله :

للمنوف دائرات يدرن صرفها

ثم ينتقيتنا واحدا فواحدا .

وزنه فاعلان فاعلن — مرتين — فلما قبل له هذا ليس بين أوزان العروض قال أنا أكبر من العروض .

وكذلك ينسب إلى مسلم بن الوليد قوله :

يأيها المعهود قد شفك الصدور

فانت مستهام حالفك

ووزنه مستعمل مفعولن .

وقد علق صاحبا الميزان على ذلك بقولهما <sup>أذ إل</sup> قول

أبى العناية من مشطور المديد أو من المديد النام أو من مجزء  
الرمل المذوف على رأى الزجاج وقول مسلم يوزن على أنه من  
مجزوء الرجز . وذلك لا يخرج قولها عن أن يكون خروجا  
على المفهوم من الأوزان العربية » .

### كلمة عن بحور الشعر أو أوزانه :

موسيقى الشعر تبدأ بالوتد والسبب ثم بالتفعيلة ومن التفاعيل  
تشكون البحور<sup>(١)</sup> .

والسبب أصغرها حجما لأنه مقطع صوتي مؤلف من حرفين  
والحرفان إذا كانا متتحركين مبيناه سبيلا ثقيلا ، فإذا كان أولهما  
متحركا والثاني ساكنا فهو السبب الخفيف .

والوتد مقطع صوتي أطول من السبب لأنه مؤلف من ثلاثة  
أحرف ولابد من وجود حرف ساكن في الوتد وهو إما أن  
يكون في آخره وإما أن يكون في وسطه فكلمة جرى وتد

---

(١) أهلنا الكلام عن الفاصلة الصغرى وهى مقطع مؤلف من ثلاثة  
احرف متحركة بعدها حرف ساكن مثل جيلن والفاصلة الكبرى وهى  
مقطع صوتي مؤلف من اربعة احرف متحركة بعدها حرف ساكن مثل  
سمكتن وقد اهلناها لأنها مرکبات من الأسباب والأوتاد .

من النوع الأول أما كلة نام « الفعل الماضي من النوم » فوتدا  
من النوع الثاني .

ومن الأوتاد والأسباب ترکب التفاعيل العشرة والتفعيلة  
قد تتكون من خمس حركات صوتية مثل فولن وتحليلها :  
متحركان ثم ساكن ثم متتحرك ثم ساكن وفعلن وتحليلها  
متتحرك فساكن ثم متحركان فساكن .

وبعض التفاعيل مكون من سبع حركات صوتية مثل  
مستفعلن فإنها مؤلفة من متتحرك فساكن ثم متتحرك فساكن  
ثم متحركين فساكن .

وبحور الشعر تتألف من تلك التفاعيل الموسيقية وقد  
استقصاها الخليل بن أحمد من كلام العرب فوجدها خمسة عشر  
بحرا وزاد الأخفش سعيد بن مسعدة عليها بحرا هو المدارك .

وهناك أوزان غير هذه لم ترد في شعر العرب ونظم فيها  
المولدون إذ تصرفوا في وضع التفاعيل في السموط الموسيقية  
للحجور المختلفة ومماها علماء العروض البحور الستة المهملة وهي :  
المسطبل والمتد والمتوافر والمتند والمتسرد والمطرد .

ولسنا ندري لم محوها المهملة ما دام المولدون قد أبدعواها

ثم نظموا فيها فاستطاع دارسو العروض أن يجدوا لها أمثلة كثيرة<sup>(١)</sup>.

ونعنة أوضاع موسيقية أخرى صب فيها القائلون الكلام العربي في كيان موسيقى واضح وهي السلسلة والدوبيت والموشحات وهي أشهرها — ولا نرى هنا ضرورة لذكر ما نظم بالعامية من مثل كان و كان والمواليا والزجل . وفيما يلي أمثلة لكل البحور : بحور الخليل ، وبحر الأخفش ، والبحور المهملة .

### الطوويل :

هو من أكثر البحور ورودا في الشعر القديم ، وزميله في الكثرة الكامل والبسيط . وأجزاء الطوويل هي :

فعلن مفاعيلن فعلن مفاعيلن ثم الشطر الثاني منه وهو ثلاثة أضرب ومثاله قول المعرى وهو من الضرب الثاني: إلا في سبيل الجد ما أنا فاعل عفاف وإقدام وجده ونائل

---

(١) لا يحتاج البحث الذي نحن بصدده إلى التعمق في دراسة التكوين الموسيقي للبحور .

وقول أبي تمام وهو من الضرب الأول :  
كذا فليجيّل الخطب ويُفْدح الأمر فليس لعين لم يفْضِ ماؤها عذر

المديد :

وأجزاؤه :

فاععلن فاعلن فاعلان ثم الشطر الثاني مثله

ومثاله :

يالبكر انشروا لي كليبا يالبكر ابن ابن الفرار

البسيط :

وأجزاؤه :

مستعملن فاعلن مستعملن فاعلن ثم الشطر الثاني مثله

ومثاله قول المتنبي :

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ومنه المخلع وهو بسيط دخلته بعض العمليات العروضية الفنية

ومثاله :

يدير في كفه مداما آلة من غفلة الرقيب

الواقر :

مفاعلن مفاعلن مفاعلن ثم الشطر الثاني مثله

ومنه قول الشاعر :

أبا هند فلا تعجل علينا وانظرنا نخبرك اليقينا  
وقد يجيء على مثال قول الشاعر ويسمى مجزوء الوافر :  
أطهراً وأمرها فتفضلي وتعصيني

## الطفل :

وأجزاؤه:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن نم الشطر الثاني مثله  
ومثاله قول السحرى :

بالبر صمت وانت افضل صائم وبسنة الله الرضية تفطر  
وقول عنترة :

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى وكا علمت شمائى وتسرى

المرجع:

وأجزاؤه:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن ثم الشطر الثاني منه  
وتحذف دائماً منه التفعيلة الثالثة ويسمى هذا بالجزء (فتح  
الجيم) ومن أمثلته :

وَمَالِكُ عَرْبَنْ ذُو أَظَافِيرٍ وَأَسْنَانٍ

أبو شبلين وثاب شديد للبطش غرثان

السهر :

وأجزاءه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن والشطر الثاني مثله  
ومثاله :

القلب منها مستريح سالم والقلب مني جاحد مجاهد  
وكثيراً ما يصييه الجزء (فتح الجيم) فيكون تفعيلتين بكل  
شطر مثل :

قد هاج قلبي منزل من أم عمرو مقرر  
بل إن الجزء قد يصييه أكثر من هذا، فتبقى تفعيلة واحدة  
«مستفعلن». .  
ومثاله :

موسى القمر

غبيث زخر

يجبي البشر

وكثير من العروضيين لا يدون هذا شعراً إذ لا تهمن  
التفعيلة الواحدة ببيان موسيقى كامل .

السرمل :

وأجزاؤه :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ثم الشطر الثاني منه  
ومثاله :

يا ابنة الأقوام ان شئت فلا تعجل باللوم حتى تأسلي  
وقد يجيء عجز واءً ومثاله :

مقرفات دارسات مثل آيات الزبور  
وهذا البحر هو بحر الغناء والترنيم وعليه صيغ كثير من الأغانى.

السريع :

وأجزاؤه :

مستفعلن مستفعلن مفعولات ثم الشطر الثاني منه  
ومفعولات هذه تدخلها بعض العمليات العروضية لتصير  
فاعلن أو فعلن .

ومثاله :

أتزلنى الدهر على حكمه من شاعخ عال إلى خفيف  
نفسى فداء لبني مازن من ثمنس في الحرب أبطال

**المفزع :**

**وأجزاءه :**

مستفعلن مفعولات مستفعلن ثم الشطر الثاني منه  
ومثاله :

اطلب ما يطلب الكريم من الرزق لنفس وأجل الطالبا  
إني رأيت الفتى الكريم إذا رغبته في صنيعه رغبا

**لتحقيق :**

**وأجزاءه :**

فاعلاتن مستفع لـن فاعلاتن ثم الشطر الثاني منه  
ومثاله قول المعرى :

غير مجد في ملتي واعتقادى نوح باك ولا ترنم شاد  
وقول البحترى :

صنت نفسى بما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جيس  
ويدركه الجزء فيكون مثل قول القائل :

نام صبحى ولم أنم من خيال بنا ألم

**المضارع :**

**وأجزاؤه :**

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن والشطر الثاني منه  
ويصييه الجزء وجوباً فيجيء مثل قول القائل :  
دطاني إلى سعادا دواعي هوى سعادا

**المقتضب :**

**وأجزاؤه :**

مفولات مستفعلن مستفعلن والشطر الثاني منه  
وهو كسابقة يصييه الجزء وجوباً .  
ومثاله قوله شوقى .

حف كأسها الحب فهى فضة ذهب

**المجتَّ :**

**وأجزاؤه :**

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن والشطر الثاني منه  
ويجيء مجزوءاً كسابقته وجوباً، واستعماله هكذا كثير ومتله :  
والبعن منها خيصن والوجه مثل الحال

وقول الشاعر :

على الديار القفار والنؤى والأحجار  
تظل عيناك تبكي بوأكف مدار

المتقارب :

وأجزاؤه :

فمولن فمولن فمولن فمولن ثم الشطر الثاني منه  
ومنه قول شوقى :

أبا المول طال عليه العمر وبللت في الأرض أقصى العمر  
وقد يأتي مجزوءا هكذا :

أمن دمنة أفترت لسامي بذات الفضا

المترادك :

ويسمونه بحر الأخفش ، وضرب الناقوس ، وركض الحيل  
والخبب « وهو نوع من الجرى » وأجزاؤه :  
فاعلن فاعلن فاعلن والشطر الثاني منه  
ومثاله :

جاءنا حامر سالما صاحبا بعد ما كان ما حامر

وقول الشاعر « وقد حذف في جميع التفاعيل الحبن وهو حذف  
الثاني الساكن » :

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده  
ويصييه الجزء ومثله :

دار سعدي بشحر عمان قد كساها البلى الملوان  
وهذه هي بحور الخليل وبحر الاخفش ، وكما رأينا يوجد  
تشابه يقوى أو يضعف بين بعضها وبعض ، خصوصا إذا دخلتها  
بعض العمليات العروضية للسزة الزحاف والعلل ، وإذا ذاك  
يشتبه الوافر بالمزج ، والوافر بالرجز ، والكامل بالرجز أيضا ،  
والسرير بالكامل ، والرجز بالسرير .

أما الأوزان للهملة التي سلفت الإشارة إليها فهي :

١ — المستطيل : وهو مقلوب الطويل  
ومثاله :

لقد هاج اشتياقى غربى الطرف أحور  
أدبر الصدغ منه على مسك وعنبر

٢ — المتند : وهو مقلوب المديد .  
ومثاله :

صادقلى غزال أحور ذو دلال كلما زدت جبا زاد مني نفورا

٣ — المتوافر : وهو قريب من الرمل .

ومثاله :

ما وقوفك بالركائب في اللظلل    ما سؤالك عن حبيب قدر حل

٤ — المتشد . وهو مقلوب المحت .

ومثاله :

كن لأنفاق النصابي مستمراً يا ولأحوال الشباب مستحليا

٥ — المنسرد : وهو مقلوب المضارع .

ومثاله :

على العقل فنول في كل شان    ودان كل من شئت أن تدانى

٦ — المطرد : وهو مقلوب المضارع بصورة أخرى .

ومثاله :

ماعلى مستهمام ، ريع بالصد    فاشتكي نعم أبكاني من الوجد

ويجتمع من هذا وذاك اتان وعشرون اطاراً موسيقياً ،

بعضها سريع النغم وبعضها بطيء ، وبعضها بين بين .

ولا يقف أمر الأبخر عند هذا الحد ، فإن تغيرات كثيرة

تدخل على كل منها ، تدخل مثلاً على العروض ، وهي الجزء

الأخير من الشطر الأول من البيت ، وتدخل مثلاً على الضرب

وهو آخر الشطر الثاني من البيت فجتمع من هذه التغيرات ،

ألوان موسيقية تتبع لكل ذوق أن يسكن فيها ما يريد ، وتتبع المعانى والأفكار أن تخرج إلى الوجود في النوب الموسيقى الذى يلامها ويتفق مع طبائها .

وقد أحصى صاحباً ميزان الشاعر من هذه الأماريش والاضرب نحو مائة شكل من أشكال القصيدة ، وهى نزوة موسيقية للشعر العربى . هيهات أن يوجد منها فى اشعار اللغات الأخرى . ثم إن هذه المائة هي أقصى ما يمكن وجوده من التنظيم الموسيقى لهذه الاطارات الصوتية التى بدأ احصاءها الخليل ابن أحمد .

هذا كله بالإضافة إلى الموضع :

وفيما يلى كلمة موجزة عن القافية استكملاً لهذا الكلام .

### كلمة عن القافية :

القافية عند بعض العلماء هي المتحرك قبل الساكنين إلى إنتهاء البيت وقيل هي الكلمة الأخيرة من البيت .

واشتهر عند الكثير أنها الحرف الذى يتكرر — أعن الروى — وعليها تنسب القصيدة فيقال إن قصيدة إمرىء القيس لامية ، ومعلقة طرفة دالية ومعلقة لميد ميمية وهكذا ، وهذا

المذهب هو مذهب ثعلب وابن عبد ربہ صاحب العقد .  
ولا بأس أن نورد هنا شيئاً عن عيوب القافية في نظر علماء  
الشعر العربي :  
يقول المعري :

كاليت أفرد لا ابطاء يلحقه ولا سنا د ولا في البيت إقواء  
 فهو قد ذكر في بيته هذا ملاحة عيوب للقافية وهي الإبطاء  
والسنا د والإقواء وهي أم عيوب القافية وما عدتها فأقل  
منها أهمية .

أما الإبطاء فهو تكرار الكلمة الواحدة بلفظها ومعناها  
قبل مضي عدة آيات اختلف العلماء في تحديدها فهي سبعة آيات  
على رأى الخليل وأربعة على بعض الأقوال وهي مشتقة من تواظؤ  
الكلمتين أي اتفاقهما .

وحركة هذا الفاصل من الآيات ابعد التكرار المطلوب  
عن إذن السامع ومن الإبطاء ورود الكلمة معرفة بأى ،  
ثم ورودها هي نفسها بغير تعريف قبل مضي سبعة آيات .  
ومع ذلك كله فقد أجاز العروضيون تكرار الكلمة لمرة  
واحدة بل عدة مرات إذا كان ذلك لخصوصية يقتضيها المقام  
ومن أشهره قصيدة محمود يبرم التونسي في المجلس البلدي ومنها .

ولم أذق طعم قدر كنت طابخها  
إلا إذا ذاق قبل المجلس البلدي

كان أهي — بل الله ترتبها —

أوصت فقال أخوه المجلس البلدي

يا بائع الفجول بالمليم واحدة  
كم للعيال وكم للمجلس البلدي

والقصيدة كلها تجري هذا المجرى من تكرار كلمة المجلس  
البلدي في آخر كل بيت . أما السناد فهو اختلاف ما يجب  
أن يراعى قبل الروى من الحروف والحركات — وأهم أنواع  
السناد إثبات .

(١) سناد الردف اذ يرد بيت مردوفاً بواو أو ياه وآخر  
غير مردوف ومثله .

إذا كنت في حاجة مرسلا فارسل حكيمها ولا توصه  
وان باب أمر عليك التوى فشاور ليبها ولا توصه  
فانت ترى أن البيت الأول ذو واو قبل الصاد والثانى بغير  
واو ، والماء الأخيرة ليست رويا ، وإنما هي وصل .

وهذا النوع من السناد يرى الكثير أنه ليس عيناً شديداً  
لأن الأذن السامعة لا تكاد تلحظه ومن أمثلته أيضاً ورود

« يورى وينرى » في قصيدة ، أما المجموع والريع فهو مرادفة  
جائزه وليس عليها غبار لقارب الحرفين .

(ب) س Nad للتأسيس :

وهو أن تؤسس قائمة بألف نم لتأسيس الأخرى به ومن ثم  
أن ترد كلنا « مسلم وعالم » في قصيدة وفيه يقع كثير من ناشئينا  
اليوم ، وقد لوحظ وجوده بكثرة في بعض قصائد مهرجان الشعر  
الخامس بالإسكندرية الذي عقد في الفترة ما بين ١٦ ، ٢١ نوفمبر  
سنة ١٩٩٣ ، أما الإيقواه فهو اختلاف حركة الروي المطلق —  
ومنه قول حسان بن ثابت الأنباري .

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر  
جسم البفال وأحلام العصافير  
كأنهم قسب جوف أسفاله  
متقب نفخت فيه الأطافير

وروى البيت الأول مكسور والثانى رويه مضمون .  
ومنه قول النابغة :

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك حدتنا الغداف الأسود  
لامرجياً بند ولا أهلاً به إن كان تفرق الأجيحة في غد  
ودال البيت الأول مضمونة ودال الثانى مكسورة .

وهناك من عيوب الفافية غير ما ذكره المعرى في بيته  
كالإكفاء والإجارة وإليك كلمة موجزة عن كل منها :  
أما الإكفاء فهو اختلاف حركة الروى بمحروف متقاربة  
الخارج .

مثل :

نبات وطاء على خد الليل  
لا يشتكين علاماً أتفين  
واللام والنون يتقارب مخرجاها .

والإجازة ، وبعضاً يقولها بالراء المهملة ، تبتعد فيها مخارج  
المحروف ومثلوها بما يقول الشاعر :  
الأهل ترى إن لم تكن أم مالك بذلك يدئ إن الكفاء قليل  
رأى من خليليه جفاء وغلظة فإذا قام يبتاع القلوص ذميم  
والبعد بين مخرجى اللام والميم واضح لأن الميم حرف شفوي  
إذا ينطق به من الشفة ، واللام ليست كذلك .

وما ذكرناه عن الفافية هنا هو القدر اللازم لما نعالجه من  
موضوعنا بين الشعر القديم والشعر الجديد .

# مفردات الشعر عند أصحاب الحديث

المجديد ، هؤلاء الذين تكلم عنهم الآن حديث  
النشاة في تاريخنا الأدبي وقد ارتفعت أول أصواتهم  
في الثلثين من هذا القرن ولكنها كانت خافتة وما لبثت  
أن تجتمع بعضها في بعض فعلت منذ نحو عشر سنوات .

وهم مدارس شتى ، ولهذا كان من الصعب أن ندرسهم جميعا دراسة مستفيضة وهذه المدارس تدرج بين الغلو في نكران القديم من الشعر والوقوف في وجهه وبين الاعتراف بالقديم مع شيء قليل من التغيير والتعديل .

أولى هذه المدارس مدرسة تقول بالعامية وتذكر الفصحى زاعمة أن العامية لغة الشعب ومن واجينا أن نكتب للشعب بلغته ، أو باللغة التي يفهمها .

ويسمون أنفسهم شعراء الشعب وهم هم أنفسهم بعض رجال العهد الماضي الذي كانوا يقنعون فيما مضى بتسمية أنفسهم باسم الرجالين حتى إذا ظهرت دعوة الجديد سارعوا إلى الانضمام إليها ليستفيدوا من « التسهيلات » التي جاءت بها في الشعر ،

وهم يجدون في الدعوة إلى مذهبهم في العامية جدًا لا يقف عند حد ويبشرون به في غير ملل ، ومن ذلك ما قرأته منذ حين بعض هؤلاء الزجالين .. أو شراء الشعب — إذ يزعمون أن شاعر اليونان سيفيريس الحائز على جائزة نوبل هذا العام يقول أشعاره بالعامية اليونانية وأن هذه الأشعار العامية حين ظفرت بجائزة نوبل أكدت أن الشعر العالمي في العالم يزحف نحو نصر مؤزر كبير ، ذلك لأن لغة الشعب هي اللغة الوحيدة التي تستطيع أن تنقل الأحساس الصادقة بيسر وسهولة وجمال . وهذا التعليل الأخير ، الذي يقول به شراء الشعب يؤكّد بمحرّه قلم أن شراء العالم الحالدين الذين نظموا أشعارهم بغير اللغة العامية لم يستطيعوا أن ينقلوا الأحساس الصادقة بيسر وسهولة وجمال .. فما أعجب هذا؟

والذين يكتبون مثل هذا الكلام لا يعلمون قطعاً أن من بين الأسباب التي منع من أجلها سيفيريس الجائزة تصحيح لغة الشعر ، والسمو بلغة اليونان وإحياء التراث اليوناني .

على أنه مما يضحك أن الذي كتب هذا الكلام العجيب عن انتصار العامية وظفرها بجائزة نوبل ، قد ترجم ليسيفيريس شرعاً ، فماذا فعل؟ إنه ترجمه إلى العربية الفصحى ولم يترجمه

إلى مثل لغته التي نظم في الأصل بها وهي العامية فيها زعم ، وهذا هو مدى ثقته باللغة العامية وقدرتها وقد رجعنا إلى ثقة في اللغة اليونانية فـأكـد أن سيفيريس لم ينظم أشعاره بالعامية وإنما نظمها بلغة راقية صصيحة .

ومن جانب آخر تتناول هذا الموضوع تقول إن : الشعب العربي ليس هو شعب مصر وحده ولا شعب أي بلد عربي آخر وحده ولكن الشعب الذي يسكن الأوطان العربية كلها وإن كانت هناك آراء أخرى أشد تغاليا في تحديد الشعب العربي . وليس لهذا الشعب بمجموعة كله من الخليج إلى المحيط لغة واحدة ولا لهجة طامة وإنما تشيع في كل قطر لفantan ، اللغة الأولى هي اللغة الفصحى كما ورثتها عن أجدادنا مع ما قد يدخل عليها من تطور والثانية لهجة محلية هي العامية ، وإذا ذكرنا الشعب — كل الشعب — ليست هي العامية كما يزعمون ، إنما هي الفصحى ولا شيء غيرها .

فالقول إذن بأن اللغة العامية هي لغة الشعب قول ظاهر الفساد بين البطلان إنما هي في حقيقتها لهجة محلية جيلية ، يتعامل بها بعض الناس في جيل واحد من الأجيال وفي بقعة واحدة من بقاع الوطن العربي ومن ثم فإن من يكتب بالعامية

بحصر إنتاجه الأدبي في دائرةتين ضيقتين هما دائرة عصره وحده  
ودائرة قطره وحده .

ولنا بعد هذا أن نرفض الزجل على أنه شعر ، ثم نرفضه  
على أنه شعر الشعب وأن أصحابه هم شعراه الشعب .  
والقائلون بالعامية ، قوم يدعون إلى هدم أكبر مقوم  
من مقومات القومية العربية وهو اللغة ، في الوقت الذي تناهى  
فيه الأصوات بالوحدة في كل مكان بهذا الوطن الكبير .

ومن أصحاب الجديد قوم لا يطبقون الشكل الشعري  
القديم وهو تقسيم البيت إلى شطرين ، فهم يكتبوه موزونا  
مقفى على نمط الخليل ابن أحمد ، وكما نظمه كل الشعراء في كل  
العصور ، ولكنهم عندما يكتبوه يكتبوه سطورا ، ولا يكتبوه  
شطورا كأن «الشكل» القديم فقط هو الذي أنصبهم ، ومثال  
ذلك ، ما صنعته أديمة عراقية رجمت قصيدة «مرثية في ساحة  
مقبرة ريفية» لتوomas جرای ، فكتبتها هكذا :  
ومع الكون كله قلبه الحفاف

بالولد والخنان الدفوق  
ولقد كافأته آلة الشعر  
على قلبه النبيل الرقيق

منع البائسين آمن ما يملكون  
عبرة . انفعال عميق  
خفيته السباء أبلى ما تمنحه للأحياء  
قلب صديق

\* \* \*

آه يا حابر السبيل  
دع الشاعر في مرقد الردى مطمئنا  
لأنهاول كشف الستار عن الخبر  
ودع مقلة المساوىء وسفى  
فوراء التراب قلب  
له في رحمة الله مأمل ليس يغنى  
مأمل الخافق الذى ضمه الله إلى عده  
فاغمض عينا

والقصيدة منظومة على بحر الحبيب « فاعلان مستفعلن  
فاعلان » ولا يغير من جوهر الأمر شيئاً أن كتبها الشاعرة  
هكذا :

وسع الكون كله قلبه الخفا ق بالود والخان الدفوق  
ولقد كافأته آلة الشعـ سـرـ على قلبه النبيل الرقيق

منح البائسين أمن ما يك سلك : عبرة افعال حميق  
فجنته السهام أبيل ما تم سمح للأخباء : قلب صديق

\* \* \*

آه يا عبر السبيل دع الشا عر في مرقد الردى مطمئنا  
لاتخاول كشف الستار عن الجب سر ودع مقله المساوى وسنى  
فوراء التراب قلب له في رحمة الله مأمل ليس يفني  
مأمل الحافق الذى ضمه الله سه إلى عده فاغمض عينا  
ولكنها ارتضت هذا التغير الشكلى للبعد عن الطريقة  
القديمة في نظم الشعر ، بعدها ظاهرياً ليس غير .

ومن أمثلة ذلك أيضاً معظم ما ورد في ديوان أصدره أحد  
 أصحاب الجدید باسم « طفولة نهد » وما جاء فيه : من قصيدة  
بعنوان على السرب :

ذر مرة  
ما أصبحت  
وأبسط على  
أجنحةك  
هيئت قلبي  
فالقصق

تعرف أنت  
مطرحك  
ومن قصيدة بعنوان «الضفائر السود»  
يا شعرها  
على يدي  
شلال ضوء أسود  
أله  
سنابلا  
سنابلا لم تمحض  
لاتربطه  
واجعلى  
على المساء مقعدي  
من عمرنا  
على مخدات الشذا  
لم نرقد ..  
ولا أعتقد أن هذا الشعر يتأثر أى تأثر لو كتب شاعرنا  
قصيدة هكذا :

زر مره ما أصبحك وابسط على أجنبحك

هيات قلبي فالقصق تعرف انت مطرحك

\* \* \*

يا شعرها على يدي شلال ضوء أسود  
أله سابلة سابلة لم تخصد  
لاتربطه واجعلى على المساء مقدمي  
من هرنا على نع دات الشذا لم نرقد  
والذين يسلكون هذا المسلوك لا يضيرون المنهج القديم  
في شيء، فهذا الشعر هو من المنهج القديم سواء كتب سطوراً  
أو كتب شطوراً ..

وبعض أصحاب الجدید يدعون إلى ترك القواعد فيه عامة،  
شكلًا وموضوعًا ومستندهم في هذا أن الشعر وليد أحداث  
الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها  
ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها.  
وهؤلاء لا يعلمون أنه لا شيء في الحياة إلا وهو يسير وفق  
نظام دقيق لا يخرج عنه قيد شعرة ولو نظر الواحد منهم إلى  
نفسه لوجد أن قلبه يدق وفق نظام خاص وأن أنساقه تصعد  
وتهبط وفق نظام مرسوم، وأن طعامه وشرابه وهضمه وكلامه  
وخطواته كل ذلك يسير وفق نظام لا يمكن الخروج عليه

إلا بالخروج من الحياة ، وحتى الخروج من الحياة نفسها  
يسير وفق نظام دقيق .

وإذا كان الأمر كذلك وهو كذلك لا محالة وكان الشعر  
صدى للحياة فإن الشعر يجب أن يكون ذا نظام دقيق على مثال  
الحياة التي هو صداتها .

وعلى هذا فإن النظام أمر لازم لا محيس عنه في الشعر .  
وبذلك تبطل حجة من قال بهدم النظام وابناع الفوضى .

ومن أصحاب الجديد من نادى بالخروج على قواعد اللغة  
ومقاييسها إذا لزم الأمر ، يقول بعضهم « قد يخرق الشاعر  
بأحساسه المرهف وسمعيه اللغوى الدقيق قاعدة من قواعد اللغة  
مدفوعاً بمحسنه الفنى » ، فلا يسىء إلى اللغة ، بل يشدّها إلى الأمام .  
وهذا منطق غريب لأن خرق اللغة وإهدار قواعدها  
وأصولها واللغة قواعد وأصول ، لا يشدّها إلى الأمام بل يشدّها  
— وبسرعة وشدة — إلى الخلف ، إلى الوراء وإذا فتحنا  
الباب على مصراعيه للشعراء ليخترقوا قواعد اللغة كلام لم  
ذلك ، رأينا بعد حين أن لغتنا قد انتهت إلى اللاقاعدية ، وصب  
على الناس فهمها ومعرفة أسرار كلامها . بل صب على الناس

أن يكتبوا بها كلاماً مفهوماً يمكن أن يكون تراناً يبقى للأجيال  
بعد الأجيال .

### القافية :

ولقد يكون من اللازم أن نخوض القافية هنا بمحدث من حيث  
كونها عنصراً هاماً من العناصر التي ثار حولها الجدل بين القديم  
والجديد ولقد رأينا فيما سبق أن أصحاب مدرسة الديوان نظموا  
الشعر متفقاً على التفعية ونظموه على مثال الأندلسيات من  
الثانية والثالثة والرباعيات ونحوها ، وحاول أحدهم وهو  
عبد الرحمن شكري في فترة من فترات حياته أن يطرح القافية  
جانباً ، فنظم الشعر مرسلًا ، اقتداء بعض العرب فيها صنعوا  
من قديم ، على نحو ما فعلناه عند الكلام عن علم القافية ،  
فيما مضى من هذا الكتاب . ثم عاد شكري إلى قواعده كما كان  
فاعاد القافية إلى موضعها من شعره ، والظاهر أنها لم تكن غير  
تجربة رأى هؤلاء الديوانيون أنها لم تنجح فتركوا هذا السبيل .  
أما أصحاب الجديد فهم يملئون ثورتهم على القافية في إصرار  
وعناد ، ويؤكدون أن ضررها على الشعر كبير ، فهي قيد  
يتقيد به الشاعر ، وقد يلجهه وجودها إلى مالا يحب من المعانى

والأفكار، علاوة على أن تكرارها جالب — فيها يقولون —  
للملل والسامة .

وآخرون يقولون إن وجود القافية يحدد حجم القصيدة  
العربية لأن وحدة القافية تحجّل الشاعر يلتزم بكلمات تنتهي بالحرف  
المطلوب (الروى) ولا بد أن تنتهي ذخيرة الشاعر من هذه  
الكلمات فلا يلبث بعد عدد من الأبيات أن يأتي بالكلمات القليلة  
في سبيل استكمال قافية ، وأغرب ما وصفت به القافية من هؤلاء  
أنها « حجر تلقمه القافية لكل بيت » .

ويهاجّها بعضهم قائلا « إنها المأساة .. إنها اللافتة الحمراء  
التي تصرخ بالشاعر قف حين يكون في ذروة اندفاعه وانسياقه  
فتقطع أنفاسه وتُسكب الثلوج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء  
الشوط من جديد » .

أما الذين قالوا بأن القافية قيد ، فإنهم لم يستطعوا أن يفرقوا  
بين القيد والقاعدة ولا يمكن أن تقوم حتى ألعاب التسلية من غير  
قواعد تنظمها حتى تأخذ معنى يعرف به المخطئ فيها من المصيب.  
والقافية على هذا الأساس كدقة الرجل في الموسيقى لازمة  
لضبط الواقع ، لازمة لا يقاظ حس السامع وتنبيه لانتظار الواقع  
جديد ، فكيف يجيء الملل ، وهذه حال القافية ؟ .

والذين يقولون بضعف نفس الشاعر بعد عدد قليل  
أو كثير من الآيات بسبب القافية ، يظلمون القافية ويظلمون  
أنفسهم لأن نظام الشعر العربي في هذا المقام جاء مننا غاية  
المرونة ، فهناك المقصورة ذات الألف اللينة التي تجعل الشاعر  
لا تنفذ ذخيرته من الكلمات مهما طالت قصيده ومتى مثلتها  
مقصورة ابن دريد ، ومقصورة أبي صفوان الأسدى ، وهي  
مشهورة وأولها :

نأت دار ليلي وشط المزار فعيناك ما تطمئن الكزى  
ومر بفرقتها بارج فصدق ذاك غراب النوى  
وأخذت يغداد في منزل له شرفات دوين السما  
وحيش ورابطة حوله غلاظ الرقاب كأسد الشرى  
وقد صلحت المقصورة لنظم شتى أغراض القول ، على مر  
العصور ، ونظم على طرازها محدثون وقدامي ، وأنوافها  
يدائع الكلام .

وهناك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة  
بعد سبعة آيات وهو تكرار مباح لا يغض من شأن الشاعر ،  
ولا يضع من مكان قصيده ، وهو تكرار أتي في شعر التكبير  
من الشعراء فلم يفهم به أحد .

هذا ولو أن القصيدة العربية في غالب أمرها لا تطول  
حتى ترهق الشاعر بكلمات قافيةها ، فهي تكون في المتوسط  
في حوالي ثلاثين أو أربعين ينماها أحسب أن ثلاثين أو أربعين  
كلمة منتهية بحرف معين مما يرهق إنسانا يتصدى لنظم الشعر .  
وذهب أن القصيدة العربية طالت ، فما هو المدى الذي  
يتصور هؤلاء أن تبلغه ؟

في الشعر الحديث قصيدة من روائحة ، بلغت قريباً من سبعينات  
بيت سوى على قافية واحدة ، وهي لرجل لم يشهر بالشعر ،  
هو المفهور له عبد العزيز فهمي «باشا» القاضي الفقيه الأديب —  
وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر أبعدت المدى فتى  
تلقى عصاك وتعفيني من الكبد  
تسع وسبعون ميلادية غبرت  
قضيتها بشقاء الروح والجسد  
إن سامي الطبع إخلاصاً إلى دعة  
صالت على الأمانى صولة الأسد

ولا جدال في أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ  
ونادر ولكنه دليل امكان وآية قدرة يظهر معها هجز العاجزين .

وفي هذا الباب نذكر قصيدة «من وحي الإسكندرية» لعادل  
الغضبان ، التي بلغت مائتي بيت على روى واحد ولم تكرر فيها  
كلمة واحدة مرتين ، وهي كسابقتها آية قدرة ودليل امكان .

ثم إننا نجد في القديم شعراء نظموا أشعارهم وقصائدهم  
الطوال على قوافٍ تقل كلماتها في اللغة بطبيعتها كالثاء والجيم ،  
وهذا ابن الرومي الشاعر العباسي المشهور ، ينظم مرثية لأحد  
العلويين على روى الجيم فتسكاد تبلغ تسعين بيتاً لا تجد فيها بيتاً  
واحداً ذا قافية قلقة أو روى ناب في موضعه وأولما :

أمامك فانظر أى نهجك تنتج طريقان شق مستقيم وأعوج  
وكذلك المتني والبحترى وأبو تمام والأخطل وجريير  
والفرزدق وغيرهم من الفحول .

ولا نستطيع إذا قرأنا قصائد هؤلاء الأفذاذ — وغيرهم —  
من مطلعات ما قالوا إلا أن نقرر أن النسق الفكري والخيالي  
كل منها يطرد ، اطراً دأجاً جيلاً ، آخذنا بمشاعر القارئ والسامع ،  
 فلا يزال حم بيت يبتأ في معناه أو صورته .

أقول — بعد هذا — إن ابن الرومي مثلاً في قصائده  
الطوال كان محدود الأفكار أو أن الفافية حرمته بنقل قيدها

من تسجيل فكرة كانت تراوده ، وصرف نفسه عنها بسبب القافية؟.

على أتنا بعد ذلك لا نرى محلاً للقول بغول القافية بعد أن رأينا شعراء مدرسة الديوان وغيرهم ينظمون القصيدة على عدة قوافٍ تتغير مع كل مقطع فلا يكاد يكون للقافية أثر أى أثر في الحد من حرية الشاعر ومن أمثلة ذلك ، بل إن أروع مثال هو قصيدة « ترجمة شيطان العقاد وما دمنا تتحدث عن الشكل لا عن المضمون فلامعاية علينا إن نحن اجتزأنا من تلك القصيدة الرائمة بالأبيات الآتية ، لنصور تعدد القوافي قال العقاد :

صاغه الرحمن ذو الفضل العظيم غسق الظلماء في قاع سقر ورمي الأرض به رمي الرجيم عبرة فامحى أمما حبيب العبر

\* \* \*

خلقة شاء لها الله الكنود وأى منها وفاه الشاكر  
قدر السوء لما قبل الوجود وتعالى من عليم قادر

\* \* \*

قال كوفي مخنثة للابرياء فاطاعت يالها من فاجرة ولو استطاعت خلافاً للقضاء لاستحقت منه لعن الآخرة

\* \* \*

سنة لله فاقفوا أثرها عصبة السواس وأمضوا راشدين

علم الاقبال قدمًا سرها فآقاموا دينه في العالمين

\* \* \*

سنة الله وما أوسعها رحمة منه بجبارى الأمم  
وبحبهم لوم يكن أبدعها كيف يدرؤن بأسرار النقم

\* \* \*

فله الحمد على ما فقهوا من دهاء الملك والكيد الخنجر  
فإذا رأموا نكلا شبهوا من أرادوه بشيطان قذر

\* \* \*

قال كوني محبة للابرياء وخاصي أيتها النفس العقيم  
أيها الشيطان أضل من تشاء سوف تأويك وتأيه الجحيم

\* \* \*

فهو الشيطان صفر الراحتين خاوي الزاد وبائيس السفر  
أين يعفى؟ أين أنق الأرض أين فرحاً بالكون ملأى بالأَكْر

\* \* \*

يد أن الشر ما زال أريضاً وسيبلل الغي بموجود الجناب  
لن تراه حيث تلقاه غرباً أند الدهر ولا تزر الصحاب

\* \* \*

هبط الشيطان في وادي الفروع أو هم الزنج كما قد خلقوا  
آمة من صنة الخلاق سود أخطأوا الصبغة أو قد حرقوا

\* \* \*

أرضهم أنجب من أبنائها وحصاد الزرع فيها دائم  
لا ينام النمل في أرجائها وهم نزل عليها قائم

\* \* \*

والقصيدة تبلغ مائتين وعشرين بيتاً من الثنائي وقد التزم  
الشاعر التقافية في الصدرین وفي العجزین من كل مقطوعة  
واستطاع الاتجاه القصصي الواضح في القصيدة أن يجحب الحاجة  
إلى التقافية العامة .

وأيسر من ذلك كله نظام القافية في الموشحات التي تحبى حرفة  
كل الحرية وما أنكر أحد على أصحاب الموشحات ما صنعوا  
ومن ثم فإن القافية متعددة على نظام المقطوعات أو متعددة على  
أسلوب الموشحات ليست عقبة في طريق الشاعر ولا ينبغي لها  
أن تكون كذلك .

ومن أمثلة الموشحات ، هذا الموشح اللطيف للسان الدين  
ابن الخطيب وهو من مشاهير الموشحات .

جادك الغيث إذا الغيث هي يا زمان الوصل بالأندلس  
لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلة المخلس

\* \* \*

إذ يقود الدهر أشتات المني تنقل الخطو على ما يرسم

زمرأً يين فرادى وننى مثلاً يدعو الوفود الموسم  
والجبا قد جلل الروض سنى فتغور الزهر منه تبسم

\* \* \*

وروى النهاد عن ماء السما كيف يروى مالك عن أنس  
فكساه الحسن ثوباً معلماً يزدهى منه بأبهى ملبس

\* \* \*

في ليالٍ كتمت سر الموى بالدجى لولا شوس الغر  
مال نجم الكأس فيها وهو مستقيم السير سعد الأثر  
وطر ما فيه من عيب سوى أنه مر كلح البصر

\* \* \*

حين لذ الأنس شيئاً أو كما هجم الصبح هجوم الحرس  
فارت الشهب بنا أو ربما أثرت فينا عيون النرجس  
ومن صور المرشحات ما نظم الأعمى التطيلي فقال .

ضاحك عن جنان سافر عن بدر

ضاق عنه الزمان وحواء صدرى

\* \* \*

آه مما أجد شفني ما أجد  
قام بي وقعد باطشن متشد  
كلما قلت قد قال لي أين قد

\* \* \*

واثنى غصن بان ذا مهر نضر  
هابتہ يدان للصبا والقطر

\* \* \*

هل اليك سبيل أو إلى أن أياًساً  
ذبت إلا قليل عبرة أو نفساً  
ما عسى أن أقول ساء ظني بعسى  
ومن نماذجها قول الرويني .

كحل الدجي يجرى  
من مقلة الفجر

على الصباح

ومضم النهر  
في حل خضر

من البطاح

ومنها .

كيف السبيل إلى صبرى وفي المعالم  
أشجان  
والركب وسط الفلا بالخمرد التواعم  
قد بانوا

وقد كثرت أنواع الموشحات في الأندلس وختلفت أوزانها حتى قيل « من لم يعرف مائة وزن فلا علم له بالموشح ». ومن الممكن أن تقال الموشحات على أكثر من مائة شكل موسيقى وأن يقال فيها كل أغراض الشاعر ، فلا تقتصر على شعر الفتاء والتلحين كما قد يتبادر إلى الذهن ، والأندليسيون أنفسهم استعملوا الموشحات في جميع الأغراض التي يقال فيها الشعر بالأوزان العادية كالهنيمة ، والمدح ، والزهد والتصوف وغير ذلك من الأغراض .

ولأنحب أن نختتم الحديث عن القافية قبل أن نذكر تيسيراً آخر أقره نظام الشعر العربي فيما يتعلق بالقافية ، فقد أقر تغير القافية بين كل بيت وما يليه وفق ما يريد الشاعر ومن أمثلتها قول الشاعر المرحوم محمد الامر :

وجلسة عند صديقي « الماحي » حامرة بالجد والمزاح  
اضف إليها لطف من دعانا لطائفنا تبيانها أعيانا  
من طيب المسموع والأكول وشيق المقول والمنقول  
ما أشبه المقول باللسان في الحسن بالمنقول في الصوانى  
ونستطيع بعد ذلك كله أن نقول : إن القافية التي يزعمون  
أنها عقبة في سبيل الشعر المسرحي ، قد اتضحت على حقيقتها

حين أعلنت أنها تتنازل كثيراً عن التزامها في المقطوعات وفي التواشيح بل وفي الشعر العادي نفسه كالذى ضربناه مثلاً عند الحديث عن الالفاء والاجازة وقد تحدث عنها العقاد في مقدمة ديوان شكري .

ونحب قبل أن ننتهي من الحديث عن القافية أن نلتف النظر إلى أن أصحاب الجديد يعلنون في اصرار — كاقلنا — انكارهم للقافية تم تقرأ أشعارهم فتجدهم يقفون ويلتمون ، وهم لا يشعرون أو وهم يشعرون ولكنهم مع ذلك ينكرون .  
وتجد القافية في أشعارهم كلزوم مالا يلزم ، تجبيء أكثر من اللازم وكأنها ما كان يسميه القدماء بالقوافي الداخلية في مثل قول أبي تمام :

تدبر معتصم ، الله منتقم في الله مرتب الله مرتب  
أو قول ابن الرومي :

قواء في ذلف ، لقاء في هيف حوراء في وطف عجراء في قلب  
ومن أمثلة ذلك ما يقوله الشاعر السوداني محمد فضل بباب :

في قريتي . . . هناك  
خلفت ذكريات  
ساذجة كنشأة الحياة

باهته كومض الأميّات  
ميرره كالبتم .. سودالقسمات  
أو ما يقوله الشاعر الكويتي ناجي علوش :  
مدينتي  
مدينة الضياع  
مدينة الجياع  
تلك التي لم تبصر الرياح منذ ألف عام  
ولم تر الضياء  
جميع أهلها ظماء  
حتى الذين يرضعون والذين ماتزال  
عيونهم مغلقة تضج بالسؤال  
أو كقصيدة الشاعر عبد الباسط الصوفي من حصن  
التي يقول فيها :

بالرعب والويسكي وظل الموت ينتقض الرجال  
وتدق أجراس الصلوة  
وتغض حانات الرعاة  
هذا الذي نبذته وديان وآوته جبال  
ماذا يريد وتلتوى شفة ويرتجف السؤال

ما زا يزيد؟ جواده قيناره لا يعرفان  
جوني — نداء مهم  
جوني الجريمة والدم  
و تستطيع أن تتأكد من مقولاتهم هذه ، أنهم ينكرون  
القافية كلاما ولكلهم يخضعون لها فعلا .

### الأوزان والتفعيلات :

ثم يجيء حديث الأوزان والتفعيلات ، فمعظم أصحاب الجديد  
ينظم على تفاعيل الخليل بعينها ، وبعضهم يهدرها ، ظاناً  
أن هناك من موسيقية الألفاظ ورناتها وموسيقية المعاني ورقها  
ما يكفيه .

ولا جدال في أن الألفاظ العربية نفسها مخلوقة على أنماط  
موسيقية فلغتنا لغة موسيقية بطبيعتها ، ومن ثم فهي لغة شاعرة  
تهض التشكيلات الموسيقية لألفاظها المختلفة فتكون قوام هذه  
الشاعرية وتحتاج الألفاظ بعضها إلى بعض فتسكون أشبه شيء  
بالسمفونية الجميلة ولعل ذلك مما جعل أشعارنا أغنى أشعار  
في الدنيا بالموسيقية ، وجعلها أكثر من غيرها قبولا للترنيم  
والتردد والتلحين .

ومن أجل هذا كانت الألفاظ نفسها كياناً موسيقياً .  
والخلاف بين معظم أصحاب الجديد ، ومن سبقهم ليس هو  
في سبك الكلام على تفاصيل ، فهم يقولون بالتفاصيل أو معظمهم  
ولكنهم يرتبونها ترتيباً خاصاً ، وهذا الترتيب الخاص هو في عدد  
التفاصيل في كل سطر ، لأنهم يكتبون أشعارهم — كما قلنا —  
سطوراً ولا يكتبونها شطورة . فنظام الشطور — كما تقول  
إحداهن بصرامة — يقذى عينها ويجلب لها الصداع والدوار .  
وهذا الترتيب الخاص يكرر التفعيلة بغير نظام عددي في كل  
سطر ، فهم يعطون أنفسهم الحق في أن يضعوا من التفعيلات  
في كل سطر أى عدد يشاءون ، دون ترتيب معين و تكون  
النتيجة المحتومة لذلك ، أن يجيء الرنم الشعري مضطرباً ،  
وتتنظر الأذن منه مالاً يجيء ويجيء منه مالاً تنتظر .

وتوضيحاً لرأيه هذا تقول : لنفرض أن التفعيلة التي  
ستكرر هي فاعلاتن ، فإن الشاعر الجديد قد يضعها هكذا  
فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلان . . . . الخ

ومن أمثلته قول فتحى سعيد : من قصيدة له بعنوان  
« مجنوب » من « وحى الليلة الكبيرة مع مجازيب السيد البدوى »  
والنفعية هنا هي « متفاعلن »

في ذلك المهى المرصع بالناضد والأرائك والبشر  
عقب الدخان الأزرق  
ما بين مجنوب ومنجذب وآخر صامت لا ينطق  
ملكته اوهام الحذر .

فبدا لنا مثل الصنم  
وتلفت المجنوب منتفض العروق  
وبمحجر يه الفأرين تجمعت شتى الصور  
في نظرة عبياء يلؤها البسم  
وعليه اسماء مقال

وإطلاق يد الشاعر الجديد على هذا النحو ، يدعوه إلى  
الخلط وإلى تضييع الترتيب الموسيقى اللازم الذى به يتم اتساق  
البيت الشعرى وبالبيوت يتم اتساق القصيدة كلها ، ولو أنه نظم  
قصيدته على حسب ترتيب مشاعره فيها مقاطع مقاطع ، ورتب  
كل مقطع منها الترتيب الذى يرضيه لنفسه ، مهما كان

نوع هذا الترتيب ، ثم جاء في المقطع الثاني فالالتزام بذلك الترتيب الذي اختاره هو لنفسه اختياراً حرراً ، دون تدخل من الخليل ابن أحمد ، لو أنه فعل ذلك لأوجد لقصيدته كياناً موسيقياً مقبولاً ونستطيع أن نخيل القارئ هنا إلى قصيدة إبراهيم عبد القادر المازني التي رويناها فيها سلف من صفحات السكريب . على أن بعض أصحاب الجديد قد قالوا بالتفعيلات المختلفة أى أن القصيدة عندهم لا تبني على تفعيلة واحدة ، ولا على تفعيلتين تكرران ، ولكنها تبني على أى عدد يشاءون من التفعيلات التي تتجزأ كلاماً أرادوا ، فلا ضابط ولا رابط فتجزأ قصيدهم على البناء الآتى مثلاً :

فعلن

مستعلن فاعلان

مفاعلتن فاعلتن

فاعلاتن

وهذا خلط ونشاز لا ترتاح إليه أذن ولا يرضي به ذوق . وفي رأى الذين قالوا باختلاف عدد التفاعيل في كل سطر موسيقى أن ذلك قد فتح الباب أمام الشعر المسرحي والديالوج والشعر القصصي ولا رد على هذا أبلغ من رد الواقع المشاهد

الممous ، فقد نظم الشعر المسرحي على طريقة الخليل ، وبدأ  
ضعيماً عند بعض بنى البتاني واليازحي في الشام ثم نعا ورسا أصله  
عند شوقي في مسرحيات مصرع كيلوباترة ومجنون ليلي وعلى بك  
الكبير وقبيز ، ثم استكمل كيانه المسرحي الصحيح علاوة  
على حلاوة النظم وبلغة القصيد عند عزيز أباظة في مسرحياته  
الشعرية قيس ولبني ، والعباسة والناصر ، وغروب الأندلس ،  
وكان طبيعياً أن تغير الأوزان والقوافي على حسب المشاهد  
والمواقف والشخصيات ويتحقق الكيان الموسيقى للكلام ملحوظاً  
متأثراً به رغم هذا التغير في الوزن وفي القافية .

ويلحق بالمسرحية الشعرية الديالوج وهو ولاريب أقل حاجة  
إلى الطاقة الفنية من المسرحية الشعرية وقد وجد كثيراً في أشعارنا  
ولا حاجة إلى التدليل له .

أما الشعر القصصي فقد امتازت به دواوين شعرائنا المحدثين  
وووجد في الشعر العربي القديم بصورة تكاد تكون كاملة كبعض  
أشعار عمر بن أبي ربيعة ، وأبرز مثل لذلك قصيدة الطوبية  
القصصية التي يقول في مطلعها .

آمن آلن نعم آنت غاد فبكر      غداة غد أم رائج فهجر  
ويمثل رأينا في ما تقدم ان رأى اصحاب الجديد في هدم

كـيـانـ الـوـزـنـ الشـعـرـيـ وـالـفـاءـ الـقـافـيـةـ لـتـسـكـينـ الشـعـرـ منـ وـلـوـجـ بـابـ  
الـتـهـيـيلـ وـالـمـلـحـمـةـ ،ـ وـالـدـيـالـوـجـ ،ـ كـلـامـ لـيـسـ لـهـ اـسـاسـ صـحـيـحـ لـأـنـ  
الـشـعـرـ عـرـبـيـ بـصـورـتـهـ الـحـالـيـةـ وـعـلـىـ النـحـوـ الـذـيـ قـالـ بـهـ الشـعـراءـ  
فـيـ الـقـدـيمـ وـالـحـدـيـثـ صـالـحـ لـوـلـوـجـ هـذـهـ الـأـبـوـاـبـ بـلـ إـنـهـ قدـ  
وـلـجـهـاـ بـالـفـعـلـ .

### الـكـهـدـمـ فـيـ الـمـضـمـوـنـ :

أـصـحـابـ الـجـدـيدـ يـجـرـونـ فـيـ تـيـارـ مـنـ سـيـقـهـمـ مـنـ أـصـحـابـ  
مـدـرـسـةـ الـدـيـوـانـ حـيـنـ يـسـخـدـمـونـ عـنـ التـجـرـبـةـ الـمـلـحـمـةـ ،ـ وـعـنـ الـذـاتـيـةـ  
فـيـ التـعـبـيرـ ،ـ وـعـنـ صـحـةـ الـاـنـفـعـالـ الـذـيـ يـنـقـلـهـ التـعـبـيرـ ،ـ فـهـمـ وـسـابـقـوـهـمـ  
سـوـاءـ فـيـ القـوـلـ بـأـنـ الشـعـرـ يـنـبـغـىـ لـهـ الـاـيـكـونـ لـمـوـلـاـءـ بـالـنـظـمـ ،ـ  
أـوـ تـقـلـيـدـ مـقـلـدـ فـيـ الشـعـورـ وـالـاحـسـاسـ ،ـ وـمـنـ ثـمـ فـانـ هـؤـلـاءـ وـهـؤـلـاءـ  
يـنـفـرـونـ مـنـ شـعـرـ الـمـدـحـ وـمـاـ يـشـبـهـ إـذـاـ كـانـ صـادـرـاـ مـنـ غـيرـ  
وـجـدـانـ صـحـيـحـ ،ـ وـكـلـ شـعـرـ لـيـسـ لـهـ مـسـتـنـدـ مـنـ مـشـاعـرـ قـائـمـهـ فـهـوـ  
مـجـرـدـ نـظـمـ لـاـ يـسـتـحقـ أـنـ يـشـرـفـ بـاسـمـ الشـعـرـ .

وـقـدـ عـرـفـنـاـ أـنـ أـصـحـابـ مـدـرـسـةـ الـدـيـوـانـ قدـ اـنـطـلـقـواـ يـسـتـكـنـهـونـ  
أـسـرـارـ النـفـسـ فـيـ قـصـائـهـمـ وـيـسـخـدـمـونـ عـنـ الغـيـبـ وـمـاـ وـرـاءـ  
الـطـبـيـعـةـ وـيـسـدـلـونـ عـنـ حـدـيـثـ الـبـلـيـلـ —ـ وـهـوـ طـاـئـرـ مـهـاجـرـ إـلـىـ مـصـرـ

قليل الإقامة فيها — إلى حديث الكروان وهو طائر مصرى أصيل.

وعرفنا أن أصحاب الجديد قد ساپر وهم في ذلك فعمقوا في مسارب النفس حتى أوشك حديثهم أن يكون الغازأ، واطالوا الحديث عن آلام المجتمع والفرد.

وعلى ذلك فإن الشعر العربي على يد كل من الفتئين قد رفع عنه أو ضار الماضي ونضنا عنه قيود التقليد، وأصبح بخرج من أفواه قائلية أصيلاً مرتبطاً بأنفسهم ارتباطاً وثيقاً.

غير أن الديوانين قد مماوا حرکتهم تصحيحاً لمفهوم الشعر وتوضيحاً لمعناه وذلك بتحديد مهمة الشاعر في الحياة، ومن ثم تمكنوا من معرفة شخصية الشاعر الأصيل من مثاباً شعره كـ فعل العقاد بابن الرومي على بن العباس.

ولكن أصحاب الجديد قالوا: إنهم يضعون الشعر وضعاً جديداً في شكله ومضمونه ومن ثم فان القديم عندهم يابن ما يقولون ولا يربط به أدنى ارتباط.

ونريد هنا أن تتحدث عن المضمون في نظر الجديد وأول ما يميزه في نظرهم «إنما هو النهج الرمزى في التعبير، أى تفضيل الصورة داعماً على التعبير المباشر، والقصد إلى الإيحاء

أكتر من القصد إلى الإبادة والافصاح وفي هذا يفترق التعبير الرمزي افتراقاً دقيقاً عن التعبير الكلاسيكي الذي كان يكره الغموض والابهام .

والرمزيه معنى لا يرادف الصورة أو التصوير ، وإنما تقابل الوضوح والجلاء ويرادف الغموض والابهام ، ومن حق الشاعر أن يفهم وأن يلغز وأن يكنى كما يشاء ولكن ليس من حقه أن يقول مالاً يفهم .

والصورة التي يقال : إن المضمون الجديد يمتاز بها يمتاز بها شعر العرب ، منذ هلهل صاحبهم الشعر ، أى ارققه وسهل مناجيده للقائلين وهذا الحطيثة يبلغ القمة في التصوير ، دقة وابداعاً وتأثيراً في قصيدته المشهورة التي يقول في أولها :

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل

يبيداء لم يعرف بها ساكن رمنا

فقد رسم فيها صورة متلاحقة كشريط الحبال لرجل عجوز جائع منذ مدة طويلة يقيم في وسط صحراء ، أفرد في شعب من شباب الجبل زوجة عجوزاً ، أضناها الجوع وأطفالاً صغاراً لم يعرفوا طعم اللحم أو البر ، جياعاً كأمهم وأبيهم ، ثم يصور قدوم ضيف على هذه الأسرة الفقيرة الجائعة واحتفاءها به ،

ثم حديثاً بين الأب وأحد الأبناء الذي تقدم يطلب أن يذبح  
بأكله الضيف ، ثم التفكير في ذلك ثم مرور قطع من حمر  
الوحش ، ثم نشاط الأب إلى القنصل وتركه القطيع يشرب أولاً  
حتى لا يصطاد واحدة منه وهي عطشى ، ثم اطلاق السهم  
ووقوع الرمية ، ثم جرها إلى قومه وامتلاؤهم بشراً بها .

والناس جميعاً يعرفون أن ابن الرومي بنى شعره على الصورة  
وأخذها في جهائمه — على الخصوص — سبيلاً إلى الانحراف  
من المهجوبين ، والنيل منهم ، وانظر مثلاً إلى قوله :

يقترب عيسى على نفسه وليس ياق ولا خالد  
ولو يستطيع لتنميره تنفس من منخر واحد  
أو قوله في الأدب :

قصرت أخداده وطال قذاته فكانه متربص أن يصفوا  
وكأنما صفعوا قفاه مرة وأحسن ثانية لما تجتمعا  
ولست أرى أن الإبهام شيء يستهدفه قائل من قول لأن  
الشعر وأصناف الفنون القولية عامة هدفها البيان واداء ما في  
النفس من المعاني والعواطف والأفكار والانفعالات والأحساس .  
فإذا استهدفت الإبهام والغموض فإنها تكون قد انحرفت

عن هدفها الأصيل واتجاهها يفقدوا اخص مقوماتها  
وهو أداء ما في النفس في وضوح وابانة .

ويقول الدكتور محمد مندور « من المؤكّد أن الرمزية  
السلبية لا يرجع ما فيها من ابهام إلى غموض في الادراك أو في  
الرؤى الشعرية وإنما يرجع إلى فلسفتها الشعرية التي ترى أن  
وظيفة الشعر هي الإيحاء بحالات نفسية مركبة لا يسهل داعماً  
تحليلها إلى عناصرها الأولية » .

والإيحاء لا ينافر البيان قطعاً ، والإيحاء معنى يزيد من المعنى  
الأصلي للفقرة أو العبارة ولا ينقصه ، ولم يقل أحد لا في  
الشرق ولا في الغرب ان العبارة الموجبة في شعر او في شعر  
تكون ذات معنى ضيق ، أو مبهم ، أو غامض ، ودلالة اللفظ  
تحبّي من معناه القاموسي وتحبّي من تركيبه مع غيره وتحبّي  
من تركيبه وبنائه الصرفي ويحبّي الإيحاء من ذلك كله ، فيتسع  
مدلول اللفظ في نفس السامع ولا يضيق .

ولكن كتاباً وشرعاً آخرين من أصحاب الجديد يتحدثون  
عن رموز في الشعر حديثاً غير حديث الدكتور محمد مندور  
فهم يقولون : إن الألفاظ ترتبط في النفس بمعانٍ مختلفة قد  
لا يؤديها معناها القاموسي ، ومن ثم تتكامل برموز الألفاظ

صور جليلة ، فالطريق الطويل راى إلى الملل فإذا ذكر شاعر  
طريقاً طويلاً في شعره فأيّن أنه لا يرى إلا الملل ، والغاية  
ترتبط بمعنى الظلام ، وبعضاً يقول : إنها ترتبط بمعنى الضياع  
— أي ضياع لا ندرى ؟ —

وطى هذا الأساس يضطر القارئ أن يتوجه إلى دلالات  
اللألفاظ لا تتحملها ليتفادى تضارب الرموز .

انظر إلى ما يقوله ناقد فاضل في عرض أبيات شاعرة

جديدة :

تقول الشاعرة عن قصيدة عنوانها « إلى نجمة الغروب »

هناك خلف غابة النجوم

وخلف استار الغيم والظلام

تربيع الإله

يقول الناقد الفاضل :

« والذي يستوقفنا هنا بصفة خاصة غابة النجوم ، فكلمة

غابة هنا قد ابعتشت في نفوسنا إزاء النجوم في السماء فيينا

من المعنى والمشاعر الغابة ترتبط في نفوسنا بمعنى الظلام

والوحشة ، وقد ترتبط كذلك بمعنى الضياع ، فتحنن في حياتنا

لم نعرف الغابات الطبيعية ، ولم تأخذ منها — كما يصنع الأورسيون

مثلاً — ملاداً من حرارة الجو أو مسرحاً للعشاق وإلا لكان  
له في نفوسنا وقع آخر ، وإنما ترتبط مشاعرنا إزاء الغابة  
بقصص الطفولة الخرافية ، وما فيها من تهاويل وتصاوير .  
إن اختراق الغابة والخروج منها خروج إلى بر الأمان ،  
إلى النور ، وإلى الحياة ، فالغابة إذن في هذا السياق الشعري  
لابد أن تكون صورة للإحساس بالحجاب الكثيف والمحائل  
الصفيق دون الشاعرة والحقيقة ، دون الشاعرة والنور وإن  
تكن هذه الغابة غابة من النجوم فالنجوم المتلاة — رغم  
نورها الساطع — ليست إلا غابة موحشة رهيبة ، وهذا النور  
المنبث منها ليس ، في إحساس الشاعرة ، نوراً على الإطلاق ،  
 وإنما يمكن خلفها النور .

وهكذا استطاعت « غابة النجوم » في بساطة عجيبة أن  
تولد في نفوسنا هذه المعانى ، وربما ولدت غيرها في نفوس  
الآخرين ، فإن ميزة الصورة الحصبية أن تشغّل في كل اتجاه ،  
وأن تسمح لك باستكناه المزيد من المعانى كلما أوغلت معها  
بحسك ، إنها صورة معطاءة — هكذا كتبها الناقد بالناء —  
تكشف لنا عن الجديد دائمًا » .

ومن السخرية يقول الناس — مع احترامنا للسيد الناقد —

آن نقتصر بأن النجوم رغم تلاؤها وسطوعها ليست إلا غابة  
موحشة رهيبة ونورها لا يقع في عين الشاعر نورا .

ويستطيع أن يجيء ناقد آخر فيزعم أن الغابة لم تذكر هنا  
«رمزا» للظلام وإنما وردت رمزا لما فيها من السباع والضياع  
والنور والفيلة والديمة ، وسائر الحيوان المتواحش ، وتضاد  
إلى النجوم فتكون النجوم كأنما هي شر يهدد الناس .

وهكذا تجد حالات المعانى جيئاً تفسيرات تؤكد أنها من  
عيقريات العباقة وأنه خطط عظيم على الشعر القديم والم الجديد  
معاً بل على العقل الإنساني والتفكير .

وحدثت انتقال الشعر من الوجودان الفردى أو الذانى  
إلى الوجودان الجماعى ، حدث قال به أصحاب الجديد ، وهو  
حدث نحب أن نقف معه وقفة قصيرة .

إن الشاعر لا يمكن أبداً أن يقول شعراً إلا وهو مدفوع  
إلى القول اندفاعاً تلقائياً ذاتياً ونحسب أنه مضى أو كاد ذلك  
العهد الذى كان يطلب فيه من الشاعر أن يقول في كذا وكذا ،  
أو حتى أن يقول على بحر كذا وكذا ، فإن النفس الشاعرة  
— الشاعرة حقاً — إنما من أن يكون صوتها أصداء ما يقوله  
غيرها ، وإذا كان ذلك صحيحاً — وهو صحيح لا ريب فيه —

فإن الشعر حينئذ يكون تعبيراً ذاتياً ، مصورةً لتجربة شعرية شخصية مرت بالشاعر واحتقر بها شعوره بجاش خاطره بها شرعاً .

صحيح أن الشاعر قد يعبر عن تجربة هاشها مع غيره ، أو كان لها في نفوس الآخرين أصداء بعيدة أو قريبة — ولكنه يعبر عن حصته هو من هذه التجربة لا عن حصة الآخرين — وإذا ذاك تجاوب بشعره آفاق النفوس الأخرى ، ولا يقال حينئذ إنه عبر في قصيده عن وجдан جاعي .

والشعر الوطني والقومي والاجتماعي الذي قاله الشعراء في جميع العصور والذي سبقو لونه في العصور المقبلة لا يخرج جيده عن هذه القاعدة وقد يحس الشاعر بالآلام جماعة أو أفراحها ، فيقول في ذلك شرعاً ، ولكن شعره هذا ينق تعبيراً عن إحساسه هو بالآلام الجماعة أو أفراحها وما يكون لذلك من الصدى في أطواء نفسه الشاعرة .

إن الشاعر ليس خطيباً ولا هو واعظ وليس الشاعر لسان الجماعة ، ولكنه قد يكون صدى لما في ضمائرها ، متأثراً منفعلاً بذاته متلقياً الإحساس من أعماق قلبه .

ولذلك فنحن لا نؤمن بما يمكن أن يسمى الوجدان الجماعي

بالنسبة لايحاء الشاعر ، ولا يعني هذا — كما أوضحتنا — أن الشاعر يجب أن يعزل الجماعة بشعوره وعاطفته ، لا نعني هذا على الإطلاق ، بل إننا نوجه نظر الشاعر إلى الجماعة ثم نسأله ما أثير هذا النظر إلى مشاكلها وأمالها وآلامها ، ونسمعه منه شعرًا لا يخلو من التجربة الذاتية المستقلة وإن كان ينتهي بالاتجاه الجماعي القوى .

وعلى ذلك فإن التغنى بآمال الجماعة وآلامها في صدق وحال تعبير ورسم موسيقى متكامل ، يكفي في نظرنا ، التغنى بالأمال الخاصة للشاعر من تاحية القوام الشعري والقيمة الفنية .

ويدخل هنا حديث « الأدب للأدب » وحديث « الأدب للحياة » أو حديث « الأدب المادف » وهي في رأينا جمجمات من غير طحن ، وسبيل إلى إنشاء المعارك الأدبية ، في غير حاجة ماسة إليها ، لأن الأديب الحق ، صاحب المرصد الدقيق في قلبه وشعوره لا يكفي إلا أن يسمع ويرى ما يدور حوله ، ولا يكفي كإنسان ، إلا أن يشارك فيه شعوراً وتجاوياً ، ومن ثم فإن الإنعزالية لا وجود لها عند الأديب الحق ، الذي ينتهي وجداته بطاقة الفن وقدراته .

« الأدب للأدب » معنى متصور فقط ولا قيمة له بالفعل

في مجال الأدب الصحيح وإذا أنا وصفت النيل وغنت به غناء  
فرد يا شخصياً ، فلا شك في أنني سأقول بعض ما جال بوجداني  
عن النيل كانسان يعيش في مجتمع يتأثر أفراده بالنيل تأثراً قليلاً  
أو كثيراً .

وللأستاذ أحمد حسن الزيات مقال عظيم في هذا الموضوع  
نشره في مجلة الأزهر في الجزء الثاني من السنة الرابعة والثلاثين  
الذى صدر في يوليه ١٩٦٢ ، وعنوان المقال « الأدب رسالة  
يوجه ولا يوجه » ، يقول الزيات :

إلى الذين يريدون أن يخلقوا الأدب بالأمر . ليس  
الكاتب أو الشاعر الخليق بهذا الوصف إنساناً كسائر الناس  
تبين له الوجهة وتعين له الغاية وإنما هو إنسان أعلى ميزة الله بقوه  
الفكر وحدة العاطفة ومحو الخيال ، ليشارك في عملية التقدم  
العام لركب الخلائق ، يدفعه بمحوا فزه العظمى إلى فوق ويرفعه  
بمثله العليا إلى فوق .

فهو من أصحاب الرسائلات الفكرية الذين يشعرون قبل غيرهم  
بالنقص لقوة الحس فيهم ، ويفكرون أكثر من غيرهم  
في السكال لصفاء النفس منهم ويتخيّلون دون غيرهم ما وراء  
الواقع لخصوصية الخيال لديهم .

وحكّمهم في تبليغ رسالات الله عن طريق الإمام، حكم  
الأئمّة الذين بلغوا رسالاته عن طريق الوحي .  
إلى أن يقول .

فالأديب الموهوب زعيم بالفطرة توجهه نفسه الكبيرة  
طبعتها إلى أن يحرك في شعبه الشعور بالنقض ويوقف في وعيه  
الطموح إلى الكمال بتلك الصرخات التي يرسلها فيه مؤلفة  
في كتب أو منظومة في قصائد ، أو مصورة في مقالات أو محللة  
في قصص أو ممثلة على مسرح .

ي فعل ذلك من تلقاء نفسه لا عن تلقين ملقن ، ولا توجيه  
موجه وإلا فمن الذي وجه ديدورومو نسيك وروسو إلى التهيد  
للثورة الفرنسية ؟ ومن الذي وجه تولستوي وجوركي وتور  
جنيف إلى التهيد للثورة الروسية ؟ ومن الذي وجه الأفناي  
ومحمد عبده والبارودي ونديم إلى التهيد للثورة الفرنسية ؟ نقول  
للسادة القائلين بان الأدب يجب أن يوجه إلى الحياة أو إلى الشعب  
وان يقصد به الاستقلال إلى اليمن أو اليسار قول من يعتقدون  
أن الأدب آلة لانفس وصناعة لا طبع وعملية لا إمام وفي هذا  
الاعتقاد تزول بالأدب إلى منزله الوسائل المادية للعيش ، يوجه  
إلى القصد الذي تريده الجماعة كما توجه المهارة أو النجارة إلى

الطراز الذى تقتضيه الحضارة وليس هذا من عمل الأدب أو الفن وإذا جاز للجيش أن يوجه القائد ، جاز للشعب أن يوجه الأديب ، ومن الحال أن يجوز ذلك لأن الشعب ينفعل بالأدب ولا يفعله وينأى به ولا يؤثر فيه » .

ولأنزى في هذا المقام شيئاً يمكن أن يضاف إلى كلام الاستاذ زيارات .

وفي سياق الحديث عن المضمون ، تتحدث عن اتجاه ألح أصحاب الجديد في ابصاته فهم يعدون من مظاهر الجديد « التخلص من الإسلام والكآبة والشاؤم والميل نحو الفرح والتفاؤل » .

وأحسب أن مثل هذا الكلام لا يتفق مع دعوة الصدق التي دعوا إليها مشاطرين أصحاب مدرسة الديوان ، أو مسايرين لهم ، أو متبعين خطفهم عبر الطريق ، ذلك أن الشاعر المتشائم لظروفه أو لطبيعته لا يصلح في نظر القائلين هذا المقال ، أن يكون شاعراً من أصحاب الجديد ، وفي كل لغات الدنيا شعراء متشائمون ، قفت الحياة عليهم أن يكونوا كذلك افتعثبرهم من المتخلفين الجامدين ، وبينهم عباقرة لا يجدون الزمان بامتثالهم إلا كل بضعة مئات من السنين كابن الرومي والمرى وهاردى ودى موسى .

الحق أن هذا توجيه للشاعر ليقول في إطار يرسم له ، ليجيء  
كلامه مطابقاً لهذا التوجيه وفي إطاره ، وتجيء الشاعر افقد  
لكتاباته الفنى المستقل واضاءة لمزية الإستلهام . الصحيح لواقع  
مشاعره وعواطفه وآرائه ، وهو من ثم تضييع للصورة الصحيحة  
التي تنتقل عن نفسه كأنسان ، ولو أن الشعراء جميعاً أخذوا بهذا  
التوجيه الجديد في الشعر لما استطعنا أن نميز منهم نموذجاً  
من نموذج ، ولما استطاع أن يختلف قلب منهم عن قلب ولأغنى  
قائل واحد منهم عن عشرات أو مئات ، بل لأنّغنت قصيدة  
واحدة من أحدهم عن سائر إنتاجهم ، ولقلنا لأى منهم :

أحسن من تسعين بيتاً سدى جمعك أيامك في بيت  
وفي تبايا الحديث عن المضمون في الشعر يتحدث أصحاب  
الجديد عن الغنمر القصصي ويستخدمونه محة من محات الشعر  
الجديد ، ويقولون : إن المعنى القصصي يجعل القصيدة متاسكة قوية  
ذات وحدة عنصرية كأنها السكائن الحى له هيكل ووضع وملاءع  
أما أن معظم أشعارهم تتجه إلى الجانب القصصي فهذا حق  
لا ريب فيه إذ تأخذ القصيدة عندهم شكل القصة ، « وان لم  
تستكمل المقومات الفنية للقصة » ومن ثم يستقيم سياقها ، ويعرف  
لها القارئ أولاً من آخر بخلاف القصيدة التقليدية — قبل

مدرسة الديوان — إذ كانت تشاراً من الآيات تنطلق من قلب الشاعر أو من عقله كأنها هبة الوجдан أو كأنها وسعة التفكير .

ولكن قصصية القصيدة إذا نحن للتزمها بحزم كثيراً من الخواطر والأحساس أن تكون شعراً أو أن تجد لها سبيلاً إلى الشعر ، وعلى ذلك فإن المعنى القصصي ضمان تماسك القصيدة ولكن القصيدة — مع ذلك — يمكن أن تماشك بغير هذه السبيل إذا تولتها موهبة شاعر قدير .

وفي الحديث عن المضمون يتحدثون عن «البعد عن الفنائية» وهو حديث غريب لأن الشعر في تقسيم علماء الأدب الغربيين شعر ملحمي وشعر قصصي وشعر غنائي ، ولا يلزم من تسمية هذا الأخير بالغنائي أن يعني . والغنائي غير الملحمي والقصصي وهو يختص بالتعبير عن حالات قائله والإفصاح عن وجداناتهم الفنائية ، ولن نقول : إنه من هذه الناحية آصل أنواع الشعر وأشدها صلة بالفن الشعري منذ نشأته ، ولكننا نقول إننا لانستطيع قط أن نخرج الشاعر التعبير بما يعتليج في نفسه وينور في وجدانه من التوازع والليل والعواطف والأهواء .

نعم يتحدثون كذلك عن الموقف (الأيديولوجي) الذي

ينبغي أن يكون للشاعر ونحن — كأقلنا — لازم أن الشاعر  
بحاجة إلى من يريه موقفه ثم يقول لهقف هنا، ولا تقف هناك،  
فإنه إذا احتاج إلى من يقوده إلى مواطن القول ومنازل الإلهام  
فقد حاسته الشاعرة وأصبح كآلة التليفون حين تقطع عنها  
حرارة التلقى والإرسال .. مجرد قطعة من الحديد.

وأعجب ما نسمعه في حديث المضمون حديث من شاعر  
جديد يدعوه إلى أن يكون الشعر مجرد لهو وإزاء فراغ يقول  
الشاعر :

«يحب ألا نطلب من الشعر أكثر من هذا ، ويتجنى  
على الشعر الذين يريدون منه أن يفل غلة ، وينتزع ريمًا ، فهو زينة  
وتحفة باذخة فحسب ، كآنية الورد التي تستريح على منضدي ،  
لست أرجو منها أكثر من صحبة الأنقة وصدقة العطر . . .  
ثم يقول ولم يسعده عن قوله الأول إلا بضعة أسطر في مقال  
واحد يضم القولين :

«ماذا تقول للشاعر هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه  
قلب الله ويضطرب على أصابعه الجحيم ، وكيف تستدر له هذا  
الإنسان الإله الذى تداعب أشواقه النجوم وتفرز تهداته الليل ،  
ويتسكع على مخداته الصباح كيف تستدر له بعد أن تقول

له عن قصيده التي جسّها من وهج شرائنه ونسجها من ريش  
أهدايه إنها كلام » .

والتناقض واضح في قولى الشاعر لأنه يسبغ على الشعر  
من الجدية وعمق القيمة في كلته الثانية ما نفاه عنه في كلته الأولى  
حين جعله مجرد تسلية ومتعة وإزباء فراغ .

### مقدمة :

وخلاله القول: إن أصحاب الجديده لم يصححوا مفهوم الشعر  
في نظر الناس كما فعل سابقوهم بل إنهم قد ابتدعوا مفهوماً  
جديداً له يقوم على تغيير كثير أو قليل في الشكل وفي المضمون  
جنيعاً ، والذى يستطيع الناقد المنصف أن يتقبله من أعمالهم  
الأدبية هو الشعر المرسل الذى دعوا إليه مع من دعا إذا كان ذلك  
له ما يوجه من قصة أو ملحمة أو نحوها فإذا كان الشعر  
غنائياً وحجم القصيدة فيه محدود فإن القافية حينئذ تكون  
لازمة على صورها المتعددة التى أجازها أصحاب الرأى  
في هذا المقام ويستطيع الناقد أن يتقبل من أعمالهم الأدبية ذلك  
الشعر الذى يقوم على تفاصيل مصبوغة فى نمط يسود فيه التناقض  
وانحرافاً لتم له الموسيقية التى بغيرها لا يجوز أن يدخل ديوان

الشعر ، أما تعدد التفاعيل واختلافها بين سطر وسطر غير تناص موسيقى فأمر غير مقبول لأن القدماء لم يقولوا به وإنما لأنه يجافي الذوق والسمع .

ونحسب أتنا بذلك قد استعرضنا المذهبين وناقشتانا نقاشا يضيق عن أوسع منه المقام ولذلك يستكمل البحث صورته رأينا أن نلحق به بعض المذاجر من شعر أصحاب الجديد ومن شعر غيرهم علاوة على ما ذكر من قبل :

قال العقاد في قصيدة له عنوانها شفاعة الغراب :  
حِيَا الغَرَابُ الْفَجْرَ بِالنَّسِيبِ تَحْبِهِ التَّهْلِيلُ وَالتَّرْحِيبُ  
وَافْتَرَ نُورُ الْفَجْرِ كَالمُجِيبِ فِي غَيْرِ مَا لَوْمٌ وَلَا تَنْزِيفٌ  
لَهَا تَفْ نَادَاهُ مِنْ قَرِيبٍ

\* \* \*

ما ذنب ذاك الناعب المسكين ألا يحيي النور باليقين  
تحبّة العصفور والشاهين ألا تدين كلها بدین  
فالله يبذل كالرقيب

\* \* \*

شفاعة الأنوار والأجباب في الأسود المهجور في الخراب  
ما العيدح الماتف بالعجب أصدق حبا لك من غراب

فاغذره يا جفر على التشبيب

\* \* \*

ويقول أحد الشعراء في مقطوعه عنوانها « آخر خمس دقائق » :

إذا جاءني عزرييل قلت له ائذن  
بربك امهلني خمس دقائق  
سأشهد فيها الشمس في جلوة الضحى  
وأشهد فيها الروض نضر الشقائق  
وابعث للنجم الذي فاب قبله  
فن خافق تسرى إلى ثغر خافق  
واستنشق الأنسام زادا لرحلتى  
ويا طيب ازواد النسم لناشق  
وأشهد رسما خطه كف واحد  
وامجمع هنا صاغه قلب ماشق  
فإن تبق من خمس الدقائق فسحة  
لتحت نبات الأرض في بعض ما بقي  
وقلت لعزرييل قدم فلم تعد  
بنا حاجة يوما بهذا الخلاائق

ولست أرى في الموت ما يفزع الفتى  
سوى أنه يأتي في غيابه ما حق  
ويقول عزيز أباطلة يصف أبهة عبد الرحمن الناصر وعظمته  
وهو يلقي السفراء بساحة قصره بقرطبة :  
ذكرت يوم الوفود الضخم ساعية  
للقصر ترفل في صاف ملاحفها  
تمهى فنمثى قلوب في صدائرها  
فرابط الجاش فيها عدل واجفها  
وحين أفضت إلى أنسار سدته  
وأوقفت حلقات في موافقها  
أهل في حالة من سروه ملك  
من عيد شمس تدلّى من غطارفها  
نخيم الصمت إلا بعض أثثدة  
يشد راعدها من عزم راجفها  
وقيل للقوم ادوا من سفارتكم  
إلى الخليفة وامضوا من شواغفها  
فزف كل كبير من عواهلها  
وخف كل وقرر من أساقفها

وقال صلاح عبد الصبور من قصيده « طفل »  
قولى : أمات ؟

جُسْبَه ، جسى وجنتيه  
هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقليته  
\* \* \*

ثم احترق  
ورأيت شيئاً من تراب القبر فوق الوجنتين  
رباه فوق الصدر فوق الساعدين

والعاذف المغلوب نام ومات في الصمت الكبير  
تم آخر

\* \* \*  
وسألت مات ؟ أجل سأبكيه سبكيه معا  
ووجت لا الجفن اختلنج  
ووقفت ثم رجمت في عينيك شئ من وهج  
كى تلمسيه

أو تغمضي عينيه ، أن تتألمين  
هذا الصبي ابن الستين الداميات العاريات من الفرح  
هو فرحتى لا تلمسيه  
اسكتته صدرى قنام

وقد قدم إلى الشاعر العمودي الديواني الأصيل أحمد تخيير  
قصيدة طويلة من الشعر الجديد عنوانها «القاهرة في رمضان»  
ومنها :

في ساعة الفروب  
من أعلى مكان  
في القاهرة  
نظرت حولي للاُفق  
حيث الشفق  
يلقي ظلال نوره على التلال  
على النخيل في الحقول والغفاف  
على الشراع والطيور الصادحة  
السابحة  
هناك في الفضاء  
مسرعة إلى الفصون  
خائفة من ظلمة المساء  
تهبط في بطء على المدينة  
حزينة  
زاحفة بالصمت والسكنية

وقال فتحى سعيد فى قصيدة بعنوان « الفارس عبوب جليلة »  
عيناها ليست شركا للعشق  
لم يشهد فيها الوجد ولم تتكل بالأشواق  
لم تزخر مثل عيون فتاتى بالأسرار  
فالثورة تلسع في العينين  
تتوقد مثل هزيم النار  
عيناك الحلوة يا حلوة  
تقضم جدران السجن تطل من الكوة  
تحكى غنوة  
أغنية كفاح وبطولة  
والاسم جليلة  
ما مر عليها الليل بعد الآن  
ما كان لديها الوقت لتجلس للمرأة  
كي تنسح سحر الوجه بشئ من مسحوق  
مشوق جليلة ما أهدى بجميلة أدوات الزينة  
فجميلة ليست تنفق وقتا في الأحلام  
تخالم بالفارس أن يأتيها ذات مساء  
من خلف مهاء

بل سارت فوق الشوق للتقي فارسها الأَكْبر  
لم ترَكِبْ كي تلقاءه بساط الريح  
بل سارت فوق دماء . . . فوق جروح  
فوق الصخر  
فالفارس محظوظ جميلة وطن حر  
وغرام جميلة مشوب بكفاح مر



# خاتمة

فبأى شئ يسمى الشعر الجديد جديداً ؟  
وإذا كانت لأصحاب الجديد آراء في شكل الشعر  
وفي مضمونه ، فما مدى توفيقهم في تطبيقها ؟ ..  
قالوا مثلا إن القافية قيد ، وقالوا — كما ذكرنا آنفا —  
إنها علامة حراء يقول للشاعر قف فيقف من خما ، وقالوا : إنها  
المأساة .. وإنها النكبة .. وإنها تؤدي إلى المحدودية في الأفكار  
والمعانى .. وتعالوا انزركيف ينظرون إلى تلك القيود :  
يقول صلاح عبد الصبور :

يا أملاكاً تسبها  
يا زهراً تبرحها  
يا رشفة على ظها  
يا طائراً مفرداً من نما  
ما خط حتى حوما

\* \* \*

قلبي فريد  
ينور فيه جرحه المديد

لأنه يأحب الوجود  
 طفل عنيد

يقول هذا ، ويوضع بدل القيد — إذ صح أن القافية قيد —  
 قيوداً تقالاً . . . ويلتزم في قافية بما لا يلزم .  
 ثم يفعل نزار قباني فعل صاحبه ، ويعتلى ديوانه بالقوافي ،  
 التزاماً فيها بما لا يلزم ، وتكون النتيجة أن تكون أشعارهم  
 في هذه النقطة هدماً لما بنوا من النظريات .

يستطيع الشاعران أن يقولا لنا هل حدثت هذه القوافي  
 الكثيرة من حريتهما في تسجيل ما يريدان من المشاعر  
 والعواطف والأراء ؟

هذا بالإضافة إلى قصائد كثيرة كسائر قصائد الشعراء  
 في تقفيتها وأبياتها في ديوانيهما ومنها قصيدة الرحمة لصلاح  
 عبد الصبور من ديوانه « الناس في بلادي » .

الصبح يدرج في طفولته والليل يحبه حبو منهزم  
 والبدر لم يسلم فوق قريتنا أستار أوبرته ولم يتم  
 وكذلك عيد الميلاد ، والوافد الجديد . والاله الصغير  
 وذكريات وحياتي وعود وغزلية ، ومنحدر الثلوج ، والوعد  
 الأخير .

وقالوا إن طول القصيدة العربية يلجم الشاعر إلى التماس الكلمات النائية لقوافيه بعد نفاد الكلمات الطبيعية اللينة . وقد حاولنا أن ندخل الاحصاء إلى هذه البحوث فالفيينا أنها حججة شكلية بمحنخ بها أصحاب الجديد لأن جيلي عبد الرحمن مثلاً لم يزد ما قرأناه له من القطع الشعرية عن خمسين ييتا للقطعة الواحدة ، كقصيده الجواد والسيف المكسور ولأن أطول قصائد لصلاح عبد الصبور في ديوانه « الناس في بلادي » وهي أبي وأملك لك لا تزيد عن ذلك — كذلك الشأن لحيازى والقباني وفتحى سعيد .. وهذا الحجم للقصيدة حجم عادى ولا يجوز ولا يمكن أن يكون مدعاه لاستجلاب كلمات نائية بعد نفاد الكلمات الطبيعية اللينة .

وفيما سبق قد تناولنا عدم وضوح الرؤية الشعرية عندم وابهام الفكرة والصورة انهاما عجيبة — اقرأ معى ما يقول أحدهم :

وجه حبيبي خبطة من نور  
شعر حبيبي حقل حنطه  
خد حبيبي فلقتنا رمان  
جيد حبيبي مقلع من الرخام

وتحاول أن تكون من وجه حبيبه وشعره وخده وجده  
كائنا وصورة فلا تستطيع ولا يقدر الخيال ، مهما كانت قوته ،  
أن ينتحل حبيبه — هذا الذي شاقه وتباهى صورة من صور  
الخلوقات على الإطلاق .

أنا لا أحاول هدم أحد بهذا الكلام ، إنما أحاول أن  
أضع مفهوما واضحا للشعر لا يلغى به تراث ولا تسقط به قيمة  
ولا ينفصل عن النفس الإنسانية التي هي منبعثة منذ كانت ومنذ كان .  
وأحاول أن أعبد الطريق ولو بعض التعبيد أمام الشدة  
لأن بعض الشعر الجديد يراعى الموسيقى وينتسب إلى أساسها  
وقواعدها وكثير منه يحسب أن الأمر مجرد تحمل من القيد  
ومجرد إنطلاق ليس له هدف وليس وراءه غاية .

خذ مثلاً كامل الشناوى كشاعر من أصحاب الجديد  
في أبريل جميلة لقد قال شعراً له قاعدة وله كيان وكذلك  
عبد الرحمن الشرقاوى وأحمد نجيم وكان توفيقهم في تجديدهم  
سببا لأن يلتج الباب من لم يفهم أصول هذا التجديد .

إننى أحاول تحديد بعض القواعد الأصلية التي لا يقوم  
بنيرها شعر ولئن بلغت من ذلك بعض ما أريد فقد ظفرت نفسي  
بجزء منها ، والله الموفق .

## **المكتبة الثقافية**

سدر منها

- الثقافة العربية اسبق من  
الاستاذ عباس محمود العقاد

— الاشتراكية والشيوعية ...  
الاستاذ على ادم

— الظاهر بيبرس في القصص الشعبي للدكتور عبد الحميد بولس

— قصة التطور ... ... ...  
الدكتور انور عبد العليم

— طب وسحر ... ... ...  
الدكتور بول غليوننجي

— بفر القصة ... ... ...  
الاستاذ يحيى حق

— الشرق الفنان ... ... ...  
الدكتور ذكي نجيب محمود

— رمضان ... ... ...  
الاستاذ حسن عبد الوهاب

— اعلام الصحابة ... ... ...  
الاستاذ محمد خالد

— الشرق والإسلام ... ... ...  
الاستاذ عبد الرحمن صدق

— المريخ ... ... ...  
الدكتور جمال الدين الفندي

— فن الشعر ... ... ...  
الدكتور محمد مندور

— الاقتصاد السياسي ... ... ...  
الاستاذ احمد محمد عبد الحافظ

— الصحافة المصرية ... ... ...  
الدكتور عبد الطيف حزرة

— التخطيط التوسي ... ... ...  
الدكتور ابراهيم حلبي محمد الرحمن

- ١٦ — احاديث فلسفة خلية ... ... ... للدكتور ثروت عكاشة

١٧ — اشتراكي بلدنا ... ... ... للاستاذ عبد النعم العباوى

١٨ — طريق الله ... ... ... للاستاذ حسن عباس ذكى

١٩ — التشريع الاسلامى واثره } للدكتور محمد يوسف موسى  
فالفقه الفرعى

٢٠ — المبخرة في الفن ... ... ... للدكتور مصطفى سوبه

٢١ — قصة الأرض في إقليم مصر ... ... للاستاذ محمد صبيح

٢٢ — قصة القراءة ... ... ... للدكتور إسماعيل بسبوبي هزاع

٢٣ — صلاح الدين الأيوبي بين } للدكتور احمد احمد بدوى  
شراء عصره وكتابه

٢٤ — الحب الالمي في التصوف الاسلامى للدكتور محمد مصطفى حلبي

٢٥ — تاريخ الفلك عند العرب ... ... للدكتور إمام إبراهيم احمد

٢٦ — صراع البترول في العالم العربي للدكتور احمد سليم المرى

٢٧ — القومية العربية ... ... ... للدكتور احمد فؤاد الأهوانى

٢٨ — القانون والحياة ... ... ... للدكتور عبدالفتاح عبدالباقي

٢٩ — قضية كينيا ... ... ... للدكتور عبد العزيز كامل

٣٠ — الثورة العراقية ... ... ... للدكتور احمد عبد الرحيم مصطفى

٣١ — فنون التصوير المعاصر ... ... للاستاذ محمد صدق الجياخنجى

٣٢ — الرسول في بيته ... ... ... للدكتور عبد الوهاب حودة

٣٣ — اعلام الصحابة (المجاهدون) ... للاستاذ محمد خالد

٣٤ — الفنون الشعبية ... ... ... للاستاذ رشدى صالح

٣٥ — إختانون ... ... ... للدكتور عبد لله نجم ابو بكر

٣٦ — القراءة في خدمة الزراعة ... ... للدكتور محمود يوسف الشواربى

- ٣٧ — الفضاء الكوني ... ... ... للدكتور جال الدين الفندي  
 ٣٨ — طاغور شاعر الحب والسلام ... للدكتور شكري محمد عياد  
 ٣٩ — قضية الجلاء عن مصر ... ... ... للدكتور عبد العزيز رفاعي  
 ٤٠ — المفروقات وقيمتها الفذائية والطبية للدكتور عز الدين فراج  
 ٤١ — العدالة الاجتماعية ... ... ... للمستشار عبدالرحمن نصیر  
 ٤٢ — السينما والمجتمع ... ... ... للأستاذ محمد حلى سليمان  
 ٤٣ — العرب والحضارة الأوروبية ... للأستاذ محمد مفيد الشوبارشى  
 ٤٤ — الأسرة في المجتمع المصري تقديم الدكتور عبد العزيز صالح  
 ٤٥ — صراع على أرض الميدان ... ... للأستاذ محمد عطا  
 ٤٦ — رواد الوعي الإنساني ... ... ... للدكتور عثمان أمين  
 ٤٧ — من الدرة إلى الطاقة ... ... ... للدكتور جال الدين نوح  
 ٤٨ — أضواء على قاع البحر ... ... ... للدكتور أنور عبد العليم  
 ٤٩ — الأزياء الشعبية ... ... ... للأستاذ سعد المأدام  
 ٥٠ — حركات التسلل ضد التوصيم العربية للدكتور إبراهيم أحد العدوى  
 ٥١ — الفلك والحياة ... ... ... } للأستاذ عبد الحميد عاصمة  
 ٥٢ — نظرات في أدبنا المعاصر ... ... ... } والدكتور عدنى سلامه  
 ٥٣ — النيل الحالم ... ... ... ... ... للدكتور محمد محمود العبياد  
 ٥٤ — قصة التفسير ... ... ... ... للأستاذ احمد الشريانى  
 ٥٥ — القرآن وعلم النفس ... ... ... للأستاذ عبد الوهاب جودة  
 ٥٦ — جامع السلطان حسن ومحوله ... للأستاذ حسن عبد الوهاب  
 ٥٧ — الأسرة في المجتمع العربي } للأستاذ محمد عبد الفتاح الشهاوى  
 بين التربية الإسلامية والقانون }

- ٥٨ — بلاد النوبة ... ... ... ... للدكتور عبد النعم ابو بكر  
 ٥٩ — غزو الفداء ... ... ... ... للدكتور محمد جمال الدين الفندي  
 ٦٠ — الشعر الشعبي العربي ... ... ... للدكتور حسين نصار  
 ٦١ — التصوير الإسلامي ومدارسه ... للدكتور جمال محمد محرز  
 ٦٢ — الميكروبات والجذبة ... ... للدكتور عبد الحسن صالح  
 ٦٣ — علم الأدلة ... ... ... ... للدكتور إمام إبراهيم أحد  
 ٦٤ — انتصار مصر في رشيد ... ... للدكتور عبد العزيز رفاعي  
 ٦٥ — الثورة الاشتراكية (قضايا ومناقشات) للاستاذ احمد بهاء الدين  
 ٦٦ — الميثاق الوطني قضايا ومناقشات للاستاذ لطفي الخولي  
 ٦٧ — علم الطير في مصر ... ... ... ... للاستاذ احمد محمد عبد الحافظ  
 ٦٨ — قصة كوكب ... ... ... ... للدكتور محمد يوسف موسى  
 ٦٩ — الفلسفة الإسلامية ... ... ... ... للدكتور احمد فؤاد الأهوانى  
 ٧٠ — التاهرة القديمة واحتياطها ... ... للدكتورة سعاد ماهر  
 ٧١ — الحكم والأمثال والنصائح } للاستاذ حرم سالم  
 مند المصريين القدماء }  
 ٧٢ — قرطبة في التاريخ الإسلامي } للاستاذ محمد محمد صبح  
 والدكتور جودة هلال }  
 ٧٣ — الوطن في الأدب العربي ... ... للاستاذ إبراهيم الأيارى  
 ٧٤ — فلسفة الجمال ... ... ... ... للدكتورة أميرة حلبي مطر  
 ٧٥ — البحر الآخر والاستمار ... ... للدكتور جلال بمحى  
 ٧٦ — دورات الحياة ... ... ... ... للدكتور عبد الحسن صالح  
 ٧٧ — الإسلام والمسلون في القارة } للدكتور محمد يوسف الشوارب  
 الأمريكية ... ... ... ...  
 ٧٨ — الصحافة والمجتمع ... ... ... ... للدكتور عبد الطيف حزة



- ١٠١ — أضواء على السير الشعيبة ... للأستاذ فاروق خورشيد
- ١٠٢ — طبائع النحل ... ... ... للدكتور محمد رشاد الطوبى
- ١٠٣ — التقدىم العربيه «ماضيها وحاضرها» للدكتور عبد الرحمن فهمي
- ١٠٤ — جواهر الأدب الصالحة } للأستاذ عباس محمود العقاد  
 { «مثل من جواهر نوبل» }
- ١٠٥ — الفداء فيه الداء وفيه الدواء ... للأستاذ حسن عبد السلام
- ١٠٦ — القصمة العربية التقديمة ... ... ... للأستاذ محمد مفید الشويانی
- ١٠٧ — القبلة النافعة ... ... ... للدكتور محمد فتحى عبدالوهاب
- ١٠٨ — الأحجار الكريمة في الفن والتاريخ للدكتور عبد الرحمن محمد
- ١٠٩ — الفلاف الهوى ... ... ... للدكتور محمد جمال الدين الفندي
- ١١٠ — الأدب والحياة في المجتمع } للدكتور ماهر حسن فهمي  
 لمصرى المعاصر ... ... ... }
- ١١١ — الوان من الفن الشعبي ... ... ... للأستاذ محمد فهمي عبد الطيف
- ١١٢ — الفطريات والحياة ... ... ... للدكتور عبد الحسن صالح
- ١١٣ — السه العالى «التنمية الاقتصادية» للدكتور يوسف ابوالحجاج
- ١١٤ — الشعر بين الجمود والتطور ... للأستاذ الموسى الوكيل



مَكْتَبَةُ  
لِسَانُ الْعَرَبِ

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

مطبع دار القلم بالقاهرة